Princeton University Library
32101 082375161

NJ
K9q
(SA)
v.17

Library of

Dei Sub Numine Viget

Princeton University.

d by Google

Mpl.
[illegible]

DIE KUNST FÜR ALLE

SIEBZEHNTER JAHRGANG

DIE KUNST FÜR ALLE

HERAUSGEGEBEN
VON
FRIEDRICH PECHT

REDIGIERT VON FRITZ SCHWARTZ

SIEBZEHNTER JAHRGANG
1901—1902

ARTIBUS ET LITTERIS

MÜNCHEN 1902
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON ALPHONS BRUCKMANN IN MÜNCHEN

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Textliche Beiträge

Grössere Aufsätze

Seite
Abels, Ludwig. Der Wiener Hagenbund 75

Barth, Hans. Die Römische Kunst- und die Schwarz-Weiss-Ausstellung . 569
Brinckmann, Justus. Japanisches Kunstgewerbe 97

Canalettos, Die Münchener 131
Clemen, Paul. Die deutsch-nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf 531. 555

Esswein, Hermann s. Neumann, Ernst

Floerke, Gustav. Zur künstlerischen Charakteristik Böcklins 8
— — Wie urteilte Böcklin über moderne Malerei? 80

Habich, Georg. Münchener Frühjahr-Ausstellungen. I. Secession 319
— — — II. Luitpoldgruppe 359
— — Die Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast 509
Hann, P. 77. Jahres-Ausstellung der Academy of Design in New-York . . 279

Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung, Die 467

Lange, Konrad. Was ist Kunst? . . . 51
— — Die Freiheit der Kunst 193
— — Die Grenzboten und die moderne Kunst 327

Moreau, Gustav. Von H. F. 267

Neumann, Ernst u. Hermann Esswein. Zum Thema »Kombinationsdrucke« 464
Nissen, Momme. Berliner konservative Malerei 505

Ostini, Fritz von. Die Franzosen im Münchener Glaspalast 1901 27
— — Nicolaus Gysis 289
Oettingen, Wolfgang von. Die Pflege der Kunst 36

Pascent, E. N. Die Sommer-Ausstellung der Münchener Secession 483
Pica, Vittorio. Paul Troubetzkoy . . . 49
Pixis, Theodor. Wilhelm Busch . . . 313
Plehn, A. L. Der Impressionismus und sein Ausgang 121. 154
— — Käthe Kollwitz 227
— — Kombinationsdrucke 346. 528

Rosenhagen, Hans. Jacob Alberts . . 127
— — Das Berliner Richard Wagner-Denkmal 136
— — Eugène Burnand 241
— — Wilhelm Trübner 361
— — Die Fünfte Ausstellung der Berliner Secession 433. 457

Schaefer, Karl. Die Bremer Internationale Kunstausstellung 373
Schubring, Paul. Hans von Marées' Fresken in Neapel 169
Schumann Paul. Neue Skulpturen von Max Klinger 219

Tschudi, Hugo von. Die Werke Arnold Böcklins in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin 199. 253

Volkmann, Ludwig. Der Kunstverein der Zukunft 389
Volz, Wilhelm 411
Voss, Eugen. Wie sollen Bilder behandelt werden? 107
— — Das Waschen der Oelbilder . . . 419

Seite
Wallsee, H. E. Das Hamburger Bismarck-Denkmal 232
Wandschmuck, Künstlerischer, f. Schule und Haus 275
Weizsäcker, Heinrich. Karl von Pidoll 145
Winkler, Georg. Hans von Marées und Adolf Friedrich von Schack 177
— — Graf Schack und Böcklin . . 519. 545
Wölfflin, Heinrich. Arnold Böcklin . . 1

Zuckerkandl, B. Wiener Ausstellungen: Secession und Hagenbund 295
— — Klingers Beethoven in der Wiener Secession 385

Personal-Register

Abbey, Edwin 139
Adam, Emil 183
Adamo, Max 216
Ahrendts, Konrad 183
Alberts, Jakob 127. 406
Alvarez, Luis 87. 89
Aman-Jean, Edmond 154. 469. 491
Amberg, Adolf 352
Andri, Ferdinand 78. 284. 298
Anetsberger, Hans 495
Anglada, Hermen 95 240
Antokolsky, Marcus 524
Arnoldt, Hans 527
Auerbach, Alice 354

Balmer, Wilh. 500
Baluschek, Hans 335. 406
Bamberger, Gustav 76
Baer, Fritz 343
Bartels, Hans von 335. 500
Bartning, Ludwig 336
Barvitius, Victor 500
Bastanier, Ernst 44
Baucke, Heinrich 527. 568
Bauer, Carl 222
Baum, Paul 442
Bäumler, Georg 160
Baur, Albert 400
Baur jr., Albert 552
Bayer-Ehrenberg, K. von 427
Bayersdorfer, Dr. Adolf 113. 146
Becker, Benno 324. 334. 495
Becker-Gundahl, C. J. 331
Beckmann, Conrad 216. 238
Beckmann, Ludwig 308. 574
Begas, Karl 480
Begas, Reinhold . 72. 216. 238. 282. 401
— Werner 382
Beggrow-Hartmann, Olga 345
Behrens, Christian 18. 235. 310. 402. 406
Bender, A. 332. 532
Bendrat, Arthur 450
Benjamin-Constant, J. J. 28. 450
Benk, Johannes 287. 527
Berény, Rudolf 94
Berger, Ernst 312
Bergmann, Julius 46. 210. 307. 567
Berlepsch, H. E. von 237
Bermann, C. Adolf 473. 478
Bernatzik, Wilh. 298
Bernewitz, C. 478
Besnard, Paul Albert 27. 469. 491
Beyer, Hermann 113
Beyrer jun., Eduard 235. 518
Bie, Dr. Oskar 44
Bierstadt, Albert 308
Biese, Karl 278
Bilek, F. 20
Björck, Oscar 189. 210
Bissen, V. 377
Bitterlich, Hans 332
Blanche, J. E. 469. 469
Blätterbauer, Theodor 502

Seite
Bleeker, Bernard 548
Block, Josef 442
Blos, Karl 340
Bochmann, Gregor von 566
Böcklin, Arnold 1. 8. 21. 121. 141. 143. 145. 160. 185. 199. 207. 212. 253. 286. 354. 355. 376. 390. 455. 479. 519. 545. 551. 552
Böcklin, Carl 141. 354
— Werner 477
Böckmann, Wilhelm 305
Böhle, Fritz 161. 478
Böhm, Adolf 387
Böker, Karl 523
Boldini, Jean 95
Bomgart, K. E. 333
Böninger, Robert 162. 564
Boermel, Eugen 90. 118. 523
Bossart, J. 94
Bosselt, Rudolf 285
Bötticher, Friedr. von 120. 308
Boudin, L. Eug. 28. 451
Boyen, Oscar von 575
Bracht, Eugen 87. 165. 213. 451
Bradl, Jakob 183
Brandenburg, Martin 162. 335. 406. 442. 510
Brandstetter, Hans 548
Brangwyn, Frank 492
Braumüller, Georg 285. 346
Bredt, F. M. 517
Breitner, Josef 458
Breuer, Peter . . . 44. 165. 238. 261. 406
Breyer, Robert 356. 439
Brinkmann, Herm. Ludw. 429
Brougier, Adolf 340
Brütt, Adolf 91. 113. 118. 236. 402
— Ferdinand 160. 354
Büchtger, Robert 314
Budzinski, Robert 286
Bulle, Dr. Heinrich 353
Bürck, Paul 216
Burckhardt, Dr. D. 403
Burger, Anton 46. 254
— Fritz 207. 502
Burnand, Eugène 241. 310
Busch, Georg 216. 478
— Wilhelm 313
Buscher, Clemens 523. 568

Cabianca, Vincenzo 380
Cameron, D. Y. 491
Canal, Gilbert von 117
Canciani, Alfonso 298
Candidus, H. W. T. 524
Canonica, P. 478
Carrière Eugène 116
Caspari, Walter 115
Cauer, Emil 429
Chelius, Adolf 286
Chiaradia, Enrico 431
Chiattone, Antonio 383
Christiansen, Hans 216. 285
Clarenbach, Max 547
Clemen, Dr. Paul 168. 182. 237
Conz, Walter 282. 297
Cooper, Sidney 282
Corinth, Louis . . . 156. 190. 420. 439. 525
Cossmann, Alfred 79
Cottet, Charles 31. 159. 161. 469. 479. 491
Coubillier, Fred. 568
Crane, Walter 139
Crodel, Paul 495
Csok, Stefan 210
Czeschka, Karl O. 79

Dahl, Joh. Siegwald 475
Daelen, Eduard 524
Dalou, Jules 378
Dannenberg, Hugo 67
Danz, Hugo 90
Darnaut, Hugo 162
Dasio, Ludwig 182

N 3

694744

Seite
Dasio, Max 523
Dauchez, Andre 31
Déchenaud, A. 27
Defregger, Franz von 163
Degas, Edgar 126. 507
Degenhard, Hugo 165
Desboutin, Marcel. Gilbert 308
Detaille, Edouard 24
Dettmann, Ludwig 114. 350. 505. 514
Deusser, August 262
Dietsche, Fridolin 455
Diez, Julius 115. 498
— Robert 238. 448
— Wilhelm von 117. 504
Dill, Ludwig 427. 468. 478
Dinet, A. E. 32
Dirks, Andreas 567
Dittler, Emil 263. 325
Donndorf, A. von 183
Douzette, Louis 288
Drexler, Franz 183
Drumm, August 183. 359. 449
Dubois, Paul 214
Dücker, Eugène 566
Dülfer, Martin 238. 305. 500
Dunkel, Alb. 287
Dürr, Wilhelm 469

Eberlein, Gustav 136. 182. 240. 305. 358. 527
Eckmann, Otto 477
Edelfelt, Albert 68. 187
Ederer, Karl 72
Egger-Lienz, Albin 239. 404
Ehrenberg, Paul 238
Eichler, Hermann 67
— Reinh. Max 24. 69. 115. 514
Eichrodt, Helmuth 239
Eichstaedt, Rudolf 504
Eisenhut, Ferencz 315
Eisenmann, Dr. Oskar 305
Ende, Hans am 374
— Hermann 87. 282
Engel, Josef 112
— Otto Heinrich 406
Engelbrecht, Karl 334
Engelhard, Friedr. Wilh. 455. 499
— Roland 456
Engelmann, Ernst Jul. 216
— Richard 66
Epler, Heinrich 90. 449
Epstein, Jehudo 163
Erdtelt, Alois 288
Erler, Erich 69. 515
— Fritz 69. 258. 471. 514. 539
Esser, Th. 343
Everding, Hans 72. 113. 164. 264
Exter, Julius 139. 156. 471. 494. 501

Faber, Fritz 449
Faber du Faur, Otto von 164. 212. 515
Fabricius, R. D. 402
Fabriczy, C. von 476
Fagerlin, Ferd. 24. 561
Fahrbach, Ludwig 263
Fassnagel, Jos. 238
Fehr, Friedrich 307. 478. 543
Feld, Otto 335. 500
Feldbauer, Max 24. 258. 515
Felderhoff, Reinhold 71
Feldmann, Ludwig 139. 558
Ferenczy, Karl 211. 357
Feszty, Arpad 94. 282
Feuerbach, Anselm 389. 472
Fikentscher, O. 278
Finkenberger, C. 216
Firle, Walter 340
Fischer, Bruno 402
— Otto 278
— Theodor 66. 139. 191
Fitger, Arthur 373
Flandrin, Paul 334
Flasch, Dr. Adam 238
Fleischer, Fritz 502
Flinzer, Fedor 307
Floerke. Dr. Gustav 119
— Dr. Hanns 24
Flossmann, Josef 473. 478
Forberg, Robert 288
Franck, Philipp 428
Frank, Raoul 349
Freese, Ernst 136. 402
Frenz, Alexander 210. 266
Frenzel, Oskar 302
Freyberg, Karl 95
Friedrich, Nicolaus 450
— Woldemar 337
Fries, Dr. F. 353
Frische, Heinrich Ludwig 188
Frobenius, Hermann 494
Froitzheim, Heinrich 345
Fuchs, Eduard 364
Funck, Theodor 564

Seite
Gallén, Axel 187. 549
Gampert, Otto 70
Gandara, Ant. de la 491
Gasteiger, Mathias 216
Gaul, August 188. 261. 458. 523
Gebhardt, Eduard von 376. 426. 557
Gebler, Otto 334
Geffcken, Walter 343. 517
Geiger, Ernst 550
Gentz, Ismael 283
Genutat, Fritz 216
Georgi, Walter 70. 115. 278. 471. 514
Gerechter, Sigmund 429
Germela, Raimund 78. 115. 296
Gerstmann, Julius 403
Gerth, Fritz 113
Geyger, Ernst Moritz 406
Geyling, Remigius 238
Giesecke, H. 72
Gildemeister, Eduard 287
Gleichen-Russwurm, Ludwig Frhr. von 24. 141. 262
Gödicke, Karl 402
Gogh, Vincent van 240
Gola, Emilio 213
Goltz, Alex. D. 78. 297
Gomanski, Edmund 333
Goosens, Josse 552. 561
Görms, Wilhelm 216
Goertz-Schlitz, Emil Graf 214
Gosen, Theodor von 214. 458
Götz, Ferdinand 320. 548
— Johannes 72
Graf, L. F. 296
Granitsch, Susanne 282
Graul, Dr. Richard 238
Greenaway, Kate 139
Greiffenhagen, Maurice 492
Greiner, Otto 115
Gritschker-Kunzendorf, Anna 357. 360
Gröber, Hermann 320
Gross, Karl 456
Grunow, Johannes 327
Grüttner, Richard 305
Grützner, Eduard 165
Gudden, Rudolf 354
Gundelach, Karl 288
Gussow, Carl 516
Günther-Gera, Heinr. 338
Gurlitt, Dr. Cornelius 234. 422
Gurschner, Gustav 79
Gussmann, Otto 456
Gutbier, Adolf Ludwig 477
Guthrie, James 402
Gysis, Nicolaus 46. 289. 450

Habermann, Hugo Frhr. von 216. 323. 376. 471. 492
Hagen, M. von 324
— Theodor 442
Hahn, Hermann 161. 359. 473. 479. 498
Haider, Karl 471. 478. 495
Hammerschmidt, Josef 164
Hampel, Walter 79. 296
Hancke, Erich 335. 436
Harrach, Ferdinand Graf 334
Hartmann, Karl 340
— -Maclean, Hans 90
Hase, Conrad Wilhelm 353
Haug, Robert 309
Hauschild, Alfred 90
Hausmann, Ernst 540
Haverkamp, Wilhelm 139. 352. 406
Hayek, H. von 22
Hecht, Friedrich 402
Hecker, Waldemar 22. 285. 359
Heer, August 490
Hegenbart, Fritz 115
Hegenbarth, Emanuel 496
Heichert, Otto 117. 281. 561
Hejda, Wilhelm 78. 205. 336
Hein, Franz 513. 518
Heine, Th. Th. 443
Heinemann, David 334
— Fritz 305. 323
Heising, Bernhard 68. 237
Hellen, Carl von der 378
Hengeler, Adolf 240. 358. 498
Henze, Robert 66
Herkomer, Hubert von 335
Hermanns, Heinrich 210
Herrmann, Curt 442
— Hans 117. 335. 478
— Oscar 283
Herrmannstörfer, Josef 113
Hertel, Albert 139
Herter, Ernst 138
Herterich, Ludwig 156. 331. 471. 492
Hessling, Egon 408
Hessmert, Carl 425
Hetze, Paul 190
Heuss, Ed. von 551

Seite
Hey, Paul 344. 518
Heyden, Adolph 500
— Hubert von 426
Heymann, Moriz 449
Hidding, Hermann 138. 358
Hierl-Deronco, Otto 285. 538
Hildebrand, Adolf 118. 333. 399. 458. 473. 479. 551
Hildebrandt, Paul 216
Hilgers, Karl 333
Hirth du Frênes, Rudolf 478
Hirzel, Hermann 237
Hitz, Dora 442
Hoch, Franz 22. 278. 343. 402
Hodler, Ferdinand 70. 186
Höfer, Adolf 515
Hoffacker, Karl 90
Hoffmann, Josef 387
— Ludwig 72
— Robert 354. 512
Hofmann, Ludwig von 157. 188. 258. 284. 335. 442. 540
Hölbe, Rudolf 549
Hollenberg, Felix 312
Holmberg, August 113
Horadam, Franz 343
Horovitz, Lipot 401
Hosaeus, Hermann 137. 333. 456
Hösch, Hans 282
Hoesel, Erich 113. 406
Hötger, M. 94
Hoytema, Theodor van 95
Huber, Josef 307
— Patriz 216. 523
Hübner, Heinrich 439
— Ulrich 188. 189. 436
Hudler, August 456
Hummel, Theodor 442
Hundrieser, Emil 235. 336
Hünten, Emil 112. 281
Hüsgen, Wilhelm 22. 285. 359. 550
Huthsteiner, Rudolf 561
Hynais, Adalbert 22

Jacobsen, Carl 88
Jacobsthal, Eduard 238
Janensch, Gerhard 352. 544
Jank, Angelo 24. 46. 115. 164. 491. 504
Janssen, Karl 531. 568. 576
— Peter 353. 478. 504. 558
Jaernefelt, Erro 187
Jernberg, Olof 210. 239. 286. 406
Jettel, Eugène 43
Jettmar, Rudolf 208
Joanovits, Paul 404
Jordan, Julius 354
Jordan, Dr. Max 504
Joris, Pio 213
Irmer, Carl 141
Israels, Isaac 460
Junghans, Paul 449. 548

Kaiser, Richard 324. 495
Kalckreuth, Leopold Graf von 258. 309. 356. 441. 471. 503. 505
Kallmorgen, Friedrich 184. 352
Kampf, Arthur 278. 404. 427. 504. 540
— Eugen 117. 210. 239. 478
Kampmann, Gustav 478
Kandel, Michael 449
Kandinsky, Wassily 22. 284. 359. 443
Kasparides, Eduard 76. 297
Kaufmann, Adolf 382
— Hugo 490
Kaulbach, Friedrich 499
— F. A. von 214. 471. 516
Keitel, Otto 575
Keller, Albert von 305. 494
— Ferdinand 472. 478. 510. 548
— Friedrich 406
— Heinrich 238. 518
— Ludwig 552. 561
Kemmer, Otto 427
Kennedy, William 478
Kerschensteiner, Josef 309. 403
Kiederich, Franz Max 504. 561
Kielwein, Ernst 524
Kiemlen, Emil 264
Killer, Karl 183. 449
Kissling, Richard 310
Kleesattel, Josef 523
Klein, Friedr. Emil 524
— Max 238
— Philipp 162. 320. 413. 498
Klimsch, Fritz 117. 449
Klimt, Gustav 183. 237. 297. 387. 457. 542
Klimsch, Karl 328
— Paul 354
Klinger, Max 71. 117. 139. 188. 219. 237. 287. 353. 378. 385. 391. 429. 440 456. 500. 533
Klotz, Ernst 292

Seite
Knirr, H. 494
Knüpfer, Benedikt 357
Kohlschein, Hans 504. 561
Kojen, Leon 281
Koken, G. 140
Kolb, Hannah 419
Kolitz, L. 478. 506
Kollwitz, Käthe 188. 227. 346. 464
Koner, Max 239. 551
König, Friedrich 284
— Leo von 436. 540
— Richard 402
Konopa, Rudolf 78. 296
Köpping, Karl 238
Korn, Robert 216
Korowin, Constantin 186
Korzendörfer, Constantin 320
Kossak, Adalbert von 216
Kousnitzow, Nikol. 285
Kowarzik, Josef 160. 544
Kraeger, Dr. 549
Krämer, Jos. Victor 454
Kratky, Emanuel 181
Kraus, Adolf 184
Kraus, August 358. 457
Kraus, Dr. Franz Xaver 216
Kreis, Wilhelm 235. 237. 456. 519
Kröyer, Peter Severin 352
Krüger, Albert 67. 342
Kruse, Bruno 408
Kruse, Max 299. 544
Kubin, Alfred 240
Kühl, Gotthardt 258. 376. 543
Kühn, Ernst 334
— Hermann 575
Kuithan, Erich 283
Kundmann, Karl 287
Künne, Arnold 240
Kunz, Fritz 357
— Ludw. Adam 404. 516
Küppers, Albert 164
Kurz, Erwin 259
Kurzweil, Max 283
Kuschel, Max 340. 518
Küsthardt, Albert 140
Küsthardt, Erwin 92
Küstner, Carl 343
Kutschmann, Theodor 181

Lagae, Jules 478. 518
Landenberger, Christian 320. 356. 496
Landsinger, Sigm. 518
Lang, Albert 478
Lange, Dr. Konrad 166
Langhammer, Arthur 190. 468
Laermans, Eugène 470
Laszlo, Fülöp 404
Latendorf, Friedrich 442
La Touche, Gaston 32. 469
Läuger, Max 473. 518
Lauenstein, Heinrich 558
Laupheimer, Anton 113
Laurent, Ernest 28
Lauterbach, F. 306
Lavery, John 260. 375
Lederer, Hugo 18. 233. 263. 281. 310. 359. 478
Lefèbvre, Jules 27
Lefler, Heinrich 78
Lehmann, Wilh. Ludw. 70. 324
Leibl, Wilhelm 310. 441. 477. 551
Leipheimer, H. D. 400
Leistikow, Walter 261. 442
Lenbach, Franz von 68. 177. 192. 216. 238. 305. 355. 358. 359. 402. 478. 516. 522. 546
Leonard, Agathon 34
Lepsius, Reinh. 442
Le Suire, Hermann von 343
Lessing, Dr. Julius 238
Lessing, Otto 72. 282. 408
Lichtwark, Dr. Alfred 275
Liebenwein, Maxim. 518
Lieber, Max 307
Liebermann, Ernst 345
— Max 116. 156. 188. 439. 507
Liesegang, Helmuth 210
Liljefors, Bruno 381
Limburg, Josef 358
Linde-Walther, H. E. 190. 442
Linnemann, A. 306
Löwith, Wilhelm 216
Löwy, Josef 380
Lucius, Sebastian 378
Lüdecke, A. 518
Ludwig, Carl 65. 87. 285. 479
— H. 551
Lugo, Emil 474. 552. 576
Lührig, Georg 543
Luksch, Richard 542
Lund, F. E. 165
Luntz, Ad. 239. 278. 307

Seite
Lüthi, A. 216
Lutteroth, Ascan 286

Mackensen, Fritz 504
Makart, Hans von 163
Mallitsch, Ferd. 285
Malmström, Joh. Aug 165
Manet, Edouard 28. 190. 458
Mann-Tiechler, Max von 308. 331
Männchen, Adolf 89. 562
— Albert 556
Manzel, Ludwig 72. 118. 139. 358
Marées, Hans von 146. 169. 177
Mark, Lajos 211. 419
Marr, Carl 305. 518. 538
Marshall, James 549
Martin, Henri 154
— Paul 140
Marx, Gustav 561
Masic, Nicola 500
Masner, Dr. Carl 281
Masriera, Francesco 429
Massau, Edmund 558
Matiegzeck, Josef 314
Matral, Lajos 383
Matsch, Franz 88
Mauch, Richard 403
Max, Gabriel von 167. 516
May, H. 358
Mediz, Karl 296. 336
Mehoffer, Jos. von 378. 454
Melchert, Otto 354
Menard, René 31. 449. 479
Menzel, Adolf von 121
Merian, Hans 477
Mesdag, Taco 575
Messerschmitt, Ferd. P. 504
Meunier, Constantin 117. 502
Meyer, Claus 479. 560
— -Basel, Carl Theod. 70. 495
— -Cassel, Hans 350
Micchetti, Franc. Paolo 88 406
Michel, Georges 34
Miller, Ferdinand 216. 353. 455
Modersohn, Otto 374
Mohr-Piepenhagen, Charlotte von 282
Molitor, Ferdinand 521
Moll, Karl 298. 478
Monet, Claude 28. 460
Montalba, Clara 189
Moreau, Gustave 267
Morgen, Evelyn de 382
Mosé, David 352. 500
Moser, Kolo 299
Mosson, George 335. 436
Moest, Jos. 238
Mühlig, Hugo 117
Müller, Andreas 184
— Carl Heinz 305. 532. 552
— Georg 429
— Heinrich 88
— Marie 283
— Richard 449. 543
— Viktor 441
— William 378
Munch, Edvard 458
Muenier, Jules 31
Munk, Eugenie 283
Münzer, Adolf 24. 70. 515
— Dr. F. 403
Muther, Dr. Richard 46. 141
Myrbach, F. von 284
Myslbeck, Jos. 20

Nagel, Wilhelm 478
Nagy, Kalman 334
Netzer, Hubert 402
Neuenborn, Paul 324
Neuhaus, Fritz 44
— Hermann 68
Neumann, Arnold 500
— Ernst 349
— Hans 404
Neven du Mont, August 162. 262. 375. 442
Niczky, Rolf 90
Nieder, Adolf 532
Nielsen, Ejnar 404
Niemeyer, Adalbert 290. 496
Nigg, F. 400
Nikutowski, Erich 567
Nissl, Rudolf 320

Obermann, Emil 548
Obst, Adolf 285
Ockelmann, Robert 67
Olde, Hans 376. 377. 514
Oppenheimer, Josef 436
Oppler, Ernst 501. 538
Orlik, Emil 189. 299. 319. 352. 377
Oesterley, K. 282
Oestermann, Emil 336
Ottenfeld, R. von 20

Seite
Otterstedt, Karl von 312. 356
Otto, Ernst 406
Overbeck, Fritz 374

Pächter, Hermann 500
Pallenberg, Josef 568
Papperitz, Georg 516
Passini, Ludwig 305
Pauwels, Ferdinand 183
Pelargus, Wilh. 90
Petersen, Hans von 305
— Walter 523. 564
Pfannschmidt, Ernst 357
Pfretzschner, Norb. 235
Pfuhl, Joh. 500
Philipp, John 429
Pidoll, Karl von 145. 169
Piepho, Carl 22. 324. 496
Pietzsch, Richard 495
Pippich, A. 404
— Karl 163
Pissaro, Camille 28
Plathner, Hermann 334
Pleuer, Hermann 309. 312. 335. 356. 501. 510
Plock, Hermann 510
Pochwalski, Casimir 404. 542
Pohle, H. E. 561
Popert, Charlotte 264
Popp, Oscar 400
Pottner, Emil 443. 498
Prell, Hermann 170. 238. 551
Preller, Friedrich 114. 406
Prinet, René X. 32
Propheter, Otto 360. 472. 510
Pückler-Limpurg, Dr. Siegfr., Graf 182
Purvit, Basil 186
Püttner, Walter 115
Putz, Leo 320. 495
Puvis de Chavannes, Pierre 82. 151

Querol, Augustin 480

Rabe, Edmund 429
Rabending, Fritz 160. 310
Rabe, Otto 90. 286
Rabl, Mathilde 334
Radler, Fritz von 76
Raffaelli, Jean Franç. 28. 375
Rachlmann, Dr. E. 167
Rank, Franz 235
Ranzoni, Hans 76
Ratzel, Friedrich 468
Ratzka, Arthur 68
Rathausky, Hans 78. 336. 480
Raum, Alfred 352
Ravoth, Max 333
Rebel, Carl Max 501
Rée, Dr. Paul 216
Rehm, Fritz 449
Reiff, Franz 378
Reinecke, Heinrich 518
— Theodor 575
Reinicke, René 95
Reiniger, Otto 308. 312. 356. 510
Reiter, Franz 238
Renoir, Auguste 31. 115
Reusch, Friedr. 362. 523
Reusing, Fritz 564
Reznicek, Ferd. Frhr. von 336
Rhein, Fritz 68
Ridel, Louis 32
Rieck, Emil 429
Riedmüller, Franz Xaver von 113
Ries, Ther. Feodor. 282. 332
Rieth, Otto 235
Rieth, Paul 24. 518
Ritter, Caspar 472
Ritter, Dr. Paul von 312
Rizzi, Antonio 518
Rizzoni, Alexander 450
Roeber, Ernst 237. 560
— Fritz 359. 560
Röchling, Karl 333. 506
Rocholl, Theodor 336. 525. 567
Röder, Karl 68. 311
Röderstein, Ottilie 160. 351. 512
Rodin, Auguste 139. 333. 451. 458
Roger, Gast. Guillaume 94
Roller, Alfred 387
Roman, Max 427
Roemer, Georg 140. 287
Rona, Jozsef 480
Rosenberg, Dr. Adolf 360
Rosenhagen, Hans 264. 312
Rössler, Paul 400
Rossmann, Hans 115. 512
Rossmann, Max 354
Rosso, Menardo 260
Roth, Karl 552
Rothenstein, William 260
Roubaud, Franz 552
Royer, Henry 95

Seite
Ruben, Franz 283
Rückgauer, E. 322. 532
Rüger, Curt 336
Rümann, Wilhelm von 359. 478. 509. 552
Rumpf, Fritz 68
Ruskin, John 168
Rutz, Gustav 61. 568

Sachs, Heinrich 90
— Klara 500
Salentin, Hubert 237. 561
Salomon, Geskel 521
Salzmann, Alexander 281
Samberger, Leo 491
Samuel, Charles 335
Sandreuter, Hans 22. 380
Sandt, Max 432
Sargent, John S. 94. 139. 279. 458
Sattler, Josef 262
Sauter, George 305. 492. 518
Schaarschmidt, Friedr. 143. 474. 552
Schachinger, Walter 518
Schack, Adolf Friedr. Graf von 177. 519. 515
Schad-Rossa, Paul 208
Schaefer, Ludw. 216
— Philipp Otto 339
Schaper, Fritz 90. 352. 408. 552
— Hermann 61. 306. 400
Scharff, Cesar 225
Schaudt, Emil 233. 263. 359
Scheuer, Gustav 278
Scheurenberg, Josef 504
Schiestl, Matth. 331
— Rudolf 141. 324
Schiff, Robert 78. 206
Schindler, Osmar 449
Schleich, Robert 139
Schlichting, Max 512
Schlie, Dr. Friedrich 519
Schlittgen, Hermann 413
Schmaltz, Otto 402
Schmalzigaug, Ferdinand 524
Schmid, Julius 332
— Dr. Heinrich Alfred 143. 516
Schmitt, Balthasar 359
Schmitz, Bruno 235. 402
— Josef 139
Schmuz-Baudiss, Theo 232
Schneider, Sascha 513
Schneider-Didam, W. 322. 500. 564
Schnirch, Boguslav 113
Scholderer, Otto 263
Schönleber, Gustav 472. 478. 518
Schram, Alois Hans 267
Schramm-Zittau, Rudolf 324. 335. 496
Schraudolph, Claudius von 216. 238
Schreitmüller, August 216. 456
Schreuer, W. 262
Schrötter, Alfred von 218. 551
Schuback, Emil 331
Schüler, Max 113. 160
Schultze, Willy 216
Schulz, Paul 358
Schulze, Theodor 64
Schumann, Dr. Paul 312
Schuster-Woldan, Georg 239. 517
— Raffael 139. 311. 477. 517
Schwach, Heinrich 450
Schwartze, Therese 401. 526
Schwarz, Alfred 262
— Rudolf 518
Schwechten, Franz 305
Seeger, Ernst 406
Seelos, Ignaz 524
Seffner, Karl 511
Segantini, Giovanni 376. 453
— Gottardo 212
— Mario 213
Seidel, Dr. Paul 238
Seidlitz, Dr. Woldemar von 456
Seidl, Emanuel 238
— Gabriel von 238
Seiler, J. 548
Seitz, Otto 216
Selke, Willy 518
Sellmayr, Ludwig 184
Senger, Ludwig von 324
Siemering, Rudolf 216
Siewert, Clara 240
Simon, Lucien 32. 159. 161. 460. 469
Sinding, Otto 335
— Stephan 258. 449. 575
Singer, Dr. Hans Wolfg. 120
Sintenis, Walter 68. 514
Sisley, Alfred 28. 335
Skarbina, Franz 278. 305. 406
Slavona, Maria 460
Slevogt, Max 113. 116. 334. 434. 451. 567
Slott-Moeller, Harold 404
Sohn, Carl 563
Sohn-Rethel, Alfred 561
Somoff, Constantin 186. 460

Seite
Speyer, Christian 18
Spiro, Eugen 494
Sponsel, Dr. Jean Louis 353
Stäbli, Adolf 66. 212. 336
Stassen, Franz 441
Steinbock, Rudolf 500
Steinhausen, Wilhelm 46. 92. 160. 350
Steppes, Edmund 315
Stern, Ernst 22. 320. 518
— Max 562
Stetten, Karl von 28
Storch, Arthur 238. 518
— Karl 476
Storck, Josef von 353
Strathmann, Carl 413
Streicher, Matthias 335. 458
Strobl, Alajos 336. 382
Stromeyer, Helene 478
Stuck, Franz 209. 478. 487
Stückelberg, Ernst 22. 92. 502
Stürtz, Ludwig 549
Sucharda, Stan. 20
Suppantschitsch, Max 76
Süs, Wilhelm 239. 473
Swan, J. M. 139

Tadama, Focco 67
Taschner, Ignatius 183. 402. 458. 518
Tautenhayn, Karl 79
Teles, Ede 336. 383
Temple, Hans 401
Thiele, Franz 78. 296
Thienhaus, R. 478
Thiérot, Henri 31. 382
Thiersch, Friedr. von 228
Thoma, Cella 182. 527
— Hans 359. 384. 442. 468. 477. 518. 576
Thomann, Adolf 496
Thomas, Grosvenor 460
Thome, Werner 518
Thon, Sixt. 113
Thöny, Christian 351
— Eduard 162
Thor, Walter 345
Thorma, Johann 357
Tooby, Charles 321. 496
Toorop, Jan 186
Toth, Istvan 383
Toulouse-Lautrec, Henri de 67
Treu, Dr. Georg 219. 360. 448
Troubetzkoy, Paul 49. 260
Trübner, Wilhelm 94. 118. 160. 258. 351. 358. 359. 361. 426. 441. 469. 512
Tuaillon, Louis 118. 335. 373. 457
Tübbecke, Paul 214
Tüshaus, Josef 114. 161

Ubbelohde, Otto 343
Uhde, Fritz von 216. 238. 260. 321. 331. 376. 406. 498
Ulffers, Moritz 334
Ulmer, Wilhelm 163
Unger, Hans 543
Uphues, Josef 72. 118. 359. 383. 402. 455. 480
Urban, Hermann 348
— Josef 78. 542
Ury, Lesser 161

Vallgren, Villé 34
Van de Velde, Cl. 214. 377. 526
van der Weyden, H 383
Vastagh, György 480
Vauthier-Corbière, Emile 518
Vautier, Benjamin 561
Veber, Jean 32
Verboeckhoven, Eugène 358
Vibert, George 549
Vierthaler, Joh. 183
Villegas, José 214
Vinnen, Carl 539
Vogel, August 72. 476
— Hugo 512. 539
— Dr. Julius 403. 476
Vogeler, Heinrich 115. 359. 374
Voigt, August 261
— Friedr. Wilh. 70
Völkerling, Hermann 285
Volkhart Max 563
Volkmann, Arthur 258. 377. 474
— Hans von 278. 307. 335. 518
Voll, Dr. Karl 113
Voltz, Fr. 46
Volz, Hermann 118. 173. 478
— Wilhelm 191. 414. 450. 469
Voss, Eugen 120
Vuillard, E. 190

Wackerle, Jos. 518
Waderé, Heinrich 511
Waegener, Ernst 139. 523
Wagner, Alexander 552

Seite
Walser, Karl 442
Walter, Stephan 333
Walton, E. A. 478
Watts, George Fred. 189
Wedemeyer, Heinrich 216. 334
Weigmann, Dr. Otto 183
Weise, Robert 258. 539
Weisgerber, Albert 238. 319. 550
Weishaupt, Viktor 478. 518
Weiss, Arthur 476
— E. R. 239. 404
Welti, Albert 240. 518
Wenck, Ernst 333
Wendling, Gustav 573
Werner, Anton von 358. 505
— Malwine von 181
— Selmar 456
Westendorp, Fritz 568
Weyr, Rudolf 287
Whistler, J. Mc Neill 279. 441
Wichert, Felix 334
Wichtendahl, Oskar 64
Widemann, W. 72
Widmann, Fritz 70
— Josef 331
Wiesner, Adolf 454
Wilfert, Carl 282
Wilhelm II., Kaiser 193
Wilhelm, Elise 286
Wilhelmi, Heinrich 500
Wille, Fritz von 162. 567
Willumsen, J. F. 406
Wilt, Hans 76
Windmair, Anton 140
Winkel, Josef 558
Wisinger-Florian, Olga 282
Wislicenus, Max 115
Wolf-Rothenhan, Adolf 449
Wolf-Thorn, Julie 240
Wolff, Fritz 239
— Heinrich 238. 285. 349. 449
— Martin 44
Wolff-Zimmermann, Elisabeth 449
Wölfflin, Dr. Heinrich 169
Woerndle, August von 403
Wrba, Georg 183. 402
Wulff, Heinrich 512

Zahrtmann, Kristian 401
Zala, Georg 336
Zechlin, Margarethe 115
Zewy, Karl 382
Zichy, Michael 282
Zille, Heinrich 188
Zimmermann, Ernst 140. 164. 515
Zorn, Anders 359. 375
Zügel, Heinrich 285. 402. 453. 460
Zuloaga, Ignacio 258. 374. 460. 487
Zumbusch, Kaspar von 358
— Ludwig von 498
Zwintscher, Oskar 376

Orts-Register

Aachen. Ausschmückung des Rathauses 400
— — Denkmal Kaiser Wilhelms I. 90
— — Vom Suermondt-Museum 192
— — Wandgemälde im Kreishaus 427
Altenburg. Skatbrunnen 552
Amsterdam. Frühjahr-Ausstellung 526
Antwerpen. Deutsche Kunst in Belgien 117
Athen. Kunst- und Industrie-Ausstellung 552

Barmen. Von der Ruhmeshalle 480
Basel. Ausstellungen in der Kunsthalle 207. 310. 380. 502
— — Vom Basler Museum 22. 70. 207. 502
— — Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 70
Bautzen. Ausschreiben für Fassaden-Entwürfe 552
Berlin. Von der Akademie der Künste 87. 139. 165. 184. 282. 305. 352
— — Ausschmückung des Abgeordnetenhauses 333
— — Ausschmückung der Siegesallee 44. 72. 408
— — Ausstellung von Böcklins Nachlass 185
— — Ausstellungen in Caspers Salon 406
— — Ausstellungen bei Cassirer 115. 189. 239. 260. 334. 450
— — Ausstellungen bei Keller & Reiner 67. 91. 162. 258. 285. 335. 404
— — Ausstellungen im Künstlerhause 91. 162. 213. 285. 334. 406
— — Ausstellungen bei Schulte 67. 94. 161. 185. 189. 239. 260. 285. 335. 381. 450
— — Michael Beer-Stiftung 352
— — Feuerwehr-Denkmal 72

Seite
Berlin. Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich 72. 113. 352
— — Albert Louis Funk-Stiftung . . . 352
— — Adolf Ginsberg Stiftung 216
— — Hermann Günther Stiftung . . . 216
— — Nieder-Barnimer Kreishaus . . . 223
— — Teltower Kreishaus 333
— — Grosse Berl. Kunstausstellung 1901 88
— — Grosse Berl. Kunstausstellung 1902 378. 478. 506
— — Die Fünfte Ausstellung der Berliner Secession 433. 457
— — Vom Kunstgewerbe-Museum . . . 264
— — Von der stadt. Kunstkommission 72. 282
— — Vom deutschen Kunstverein . . 67
— — Neubau des Landesausstellungs-Gebäudes 383
— — Märchenbrunnen im Friedrichshain 72
— — Adolf Menzel-Stiftung 216
— — Moltke-Denkmal 118
— — Von der Kgl. Nationalgalerie 24. 199. 253. 333. 406. 478. 551
— — Neubauten der akademischen Unterrichtsanstalten 165. 331. 528
— — Pergamon Museum 232
— — Von der Kgl. Porzellan-Manufaktur 237
— — Vom Kunstsalon Rabl 334
— — Reichenheim-Stiftung 216
— — Ausschmückung des Reichstagshauses 159. 476. 552
— — Roland-Brunnen 72. 408
— — Rompreise der Akademie . 88. 352
— — Dr. Paul Schultze-Stiftung . . . 352
— — Von der Secession 88. 117. 188. 281. 433. 457
— — Treitschke-Denkmal 216
— — Vom Verband deutscher Illustratoren 286
— — Von der Verbindung für historische Kunst 127. 504
— — Verein für Original-Lithographie 384. 406
— — Vereinigung »Die Kunst im Leben des Kindes« 384
— — Richard Wagner Denkmal 136. 182. 240
Bochum. Wandgemälde im Stadtratssaal 11
Bonn. Kekulé Denkmal 164. 261
Braunschweig. Denkmal des Herzogs Wilhelm 358
— — Aus Dörbandt's Kunstsalon . . . 312
Bremen. Wiederherstellung des Doms 306
— — Internationale Kunstausstellung . 373
— — Von der Kunsthalle . . 140. 257. 358
— — Moltke-Denkmal 527
Breslau. Ausschmückung des Königsplatzes 406
— — Ausstellungen in Kunstsalons 357. 621
— — Kaiser Friedrich-Denkmal . 118. 236
— — Vom Kunstgewerbe-Museum 237. 281
— — Vom Schlesischen Museum der bildenden Künste 310
— — Schmuckbrunnen im Hof der Universität 18. 281. 310
— — Vereinigung schlesischer Künstlerinnen 360
Budapest. Königin Elisabeth-Denkmal 336. 480
— — Frühjahr-Ausstellung . . . 449. 451
— — Kossuth-Mausoleum 383
— — Neuorganisation des Landesrates für bildende Künste 111
— — Nemzeti Szalon 282. 357
— — Staatsankäufe 357
— — Vom Verein der Kunstfreunde . . 357
— — Winterausstellungen 210
Bukarest. Künstlervereinigung »Tinerimea Artistica« 479

Charlottenburg. Denkmal des Prinzen Albrecht von Preussen 90
— — Kaiser Friedrich-Denkmal 118. 359. 402. 480
Charkow. Kunstschule 192
Chemnitz. Theodor Körner Denkmal . . 90

Danzig. Kaiser Wilhelm-Denkmal . . 623
Darmstadt. Von der Grossh. Gemälde-Galerie 576
— — Von der »Künstlerkolonie« . . . 216
Dortmund. Neubau des Stadttheaters 228. 503
Dresden. Abendmuseen 384. 456
— — Von der Akademie der bildenden Künste 183. 402
— — Ausstellungen bei Arnold . . . 117
— — Bildhauer Wettbewerb der Stadt . 402
— — Ausschmückung der Carola-Brücke 331
— — Künstlergruppe »Elbier« . . 378. 450
— — Erwerbungen der Stadt 65
— — Von d. Kgl. Gemälde-Galerie 237. 286. 365. 406. 455. 528. 552

Seite
Dresden. Guido Hammer-Denkmal . . 66
— — Internation. Kunstausstellung 1901 68. 237
— — Kunsterziehungstag 96
— — Von der Dresdener Kunstgenossenschaft 432
— — Von der Kunstgewerbeschule . . 549
— — Bau eines Künstlerhauses 89. 288. 331
— — Staatliche Kunstpflege in Sachsen 417
— — Vom Sächs. Kunstverein 90. 118. 429
— — Städtisches Preisausschreiben für Bildhauer 192
— — Von der Pröll Heuer-Stiftung . . 312
— — Schmuckbrunnen im Vorort Plauen 66
— — Deutsche Städte-Ausstellung 1903 400
— — Stübel-Brunnen 90
Düren. Moltke Denkmal 383
Düsseldorf. Ausstellung »Freie Kunst« 524
— — Ausstellung des Künstlerklubs »Lukas« 210
— — Frühjahr-Ausstellungen 502
— — Gehrts-Ausstellung 111
— — Von der Städtischen Gemälde-Galerie 24. 478. 500. 523
— — Knub-Panorama 573
— — Kongress zur Regelung des Ausstellungswesens 528
— — Von der Kunstakademie 89. 474. 501. 549
— — Deutsch-Nationale Kunstausstellung 478. 526. 531. 555. 576
— — Kunstausstellungspalast 306. 332. 531
— — Von der Kunstgewerbeschule . . 623
— — Vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen 432. 552
— — Moltke-Denkmal 164

Eisenach. Burschenschafts-Denkmal . 456
Elberfeld. Gruppe des »Ritters von Elverfeldt« 88
— — Vom Städtischen Museum . 358. 576
Erfurt. Vom Städtischen Museum 282. 576

Florenz. Arnold Böcklins Grab 354
Frankfurt a. M. Ausstellungen b. Hermes 160. 258. 354
— — Ausstellungen im Kunstverein 22. 160. 258
— — Ausstellungen b. Schneider . . . 258
— — Bildhauer Verein 216
— — Vom Frankfurt-Cronberger Künstlerbund 354
— — Vom Staedelschen Kunstinstitut 46. 477
Franzensbad. Bernhard Adler Denkmal 282
Freiburg i. Br. Von der Städtischen Galerie 552
Friedenau. Kaiser Wilhelm-Denkmal . 118

Genf. Vom Musée des Beaux Arts . . 46
Görlitz. Goethe-Denkmal 500
Gotha. Denkmal für Herzog Ernst den Frommen 216
Graz. Hamerling Denkmal 615
— — Vom Grazer Künstlerbund 207
— — Vom Steiermärkischen Kunstverein 208. 285. 551
— — Vom Verein bildender Künstler 207. 551

Hagen. Dreikaiserbrunnen 429
— — Folkwang-Museum 526
Halle a. S. Robert Franz Denkmal . . 408
Hamburg. Bismarck-Denkmal 232. 263. 359. 360
— — Brahms-Denkmal 71
— — Kunstausstellung 1903 455
Hannover. Ausschmückung d. Garnison- und der Elisabethkirche 61
— — Ausstellungen im »Hannoverschen Kunstsalon« 140. 261
— — Ausstellungen b. Sachse & Heinzelmann 381
— — Vom Künstlerverein 431
— — Vom Kunstverein 61. 142. 288. 354. 452
— — Provinzial-Museum 64. 142. 287. 358
— — Rosenberg Denkmal 405
— — Wahrendorf Denkmal in Ilten . . 454
— — Welten Gruppe vor dem Provinzial-Museum 455
Heidelberg. Kaiser Wilhelm Denkmal . 185
Heilbronn. Bismarck Denkmal 261
Hildesheim. Kunsthandel Ausstellung . 92
Homburg. Denkmal der Kaiserin Friedrich 72
Husum. Marktbrunnen 402

Jena. Ernst Häckel Denkmal . . 210. 312
Innsbruck. Adolf Pichler Stiftung . . 282

Karlsruhe. Von der Akademie der bildenden Künste 282

Seite
Karlsruhe. Ausstellungen im Kunstverein 239. 307
— — Denkmal des Markgrafen Karl Wilhelm 455
— — Denkmal des Prinzen Wilhelm von Baden 118
— — Jubiläums-Kunstausstellung 386. 467. 478. 548
— — Von der Kunstgewerbeschule . . 90
— — Grossh. Majolika-Manufaktur . . 239
Kassel. Von der Kunstschule 113
— — Rathaus-Neubau 96. 552
Kempten. Monumentalbrunnen auf dem St. Mangplatze 96. 402
Köln. Ausstellung von Werken Kölnischer Künstler 261
— — Kaiser Friedrich-Denkmal 165
— — Vom Museum Wallraf Richartz . 406
— — Preis-Ausschreiben f. »Stollwerck-Bilder« 119
Königsberg i. Pr. Von der Kunstakademie 94. 476. 523
— — Salon »Neue Kunst« 115. 211. 406. 449
— — Aus Teicherts Kunstsalon . . . 94. 286
Kopenhagen. Nycarlsbergfonds 88
Krakau. Von der Kunstakademie . . . 378
— — Vom Kunstverein 500
— — Polnischer Salon 358
Krefeld. Vom Kaiser Wilhelm-Museum 237

Lehnin. Kaiser Friedrich Denkmal . . 527
Leipzig. Ausstellung »Die Kunst im Leben des Kindes« 46
— — Vom Städtischen Museum 355. 378. 403. 476. 500
Linz. Adalbert Stifter-Denkmal 455
Lübeck. Bismarck-Denkmal 336

Madrid. Nationaldenkmal für König Alfons XII. 211
— — Neue Denkmäler 480
Magdeburg. Vom Städtischen Museum 115
Mailand. Kunstausstellung 1904 . . 90. 208
Mannheim. Moltke Denkmal 480
Mörs. Denkmal König Friedrich I. . . 527
Moskau. Secessions-Ausstellung . . . 576
München. Von der Akademie der bildenden Künste . . . 139. 183. 238. 450. 548
— — Erwerbungen d. Bayer. Staates 117. 575
— — Nachlass-Ausstellg. Faber du Faur 164. 212
— — Frühjahr-Ausstellungen . . . 312. 330
— — Von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 139
— — Von der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren 432
— — Jahres-Ausstellung 1902 im Glaspalast 509
— — Ausstellungen in Kaesers Kunstsalon 164
— — Kommission f. Monumentalbauten 142
— — Von der VIII. International. Kunst-Ausstellung 1901 22. 46. 69. 75. 117. 305
— — Der Bayerische Kunstetat in der Abgeordnetenkammer 548. 573
— — Von der Kunstgewerbeschule . . 523
— — Von der Künstlergenossenschaft 192. 309. 609
— — Vom Künstlerinnen-Verein 358
— — Vom Kupferstichkabinett . . 188. 310
— — Lenbach-Ausstellungen 192
— — Ausschmückung d. Luitpoldbrücke 359
— — Von der Luitpoldgruppe . . . 330. 309
— — Von der Künstler-Vereinigung »Phalanx« . . . 22. 90. 284. 359. 426. 549
— — Von der Künstler-Vereinigung »Scholle« 69. 258. 209
— — Von der »Secession« . 190. 319. 483
— — Die Sommer-Ausstellung d. Secession 483
— — Nachlass-Ausstellung Stauffer . . . 212
Münster. Denkmal für Frhr. v. Ketteler 263
— — Vom Westfälischen Ausstellungs-Verband 177

Neapel. Hans von Marées Fresken in der zoolog. Station 169
Neuwied. Raiffeisen-Denkmal 240
New-York. Jahres-Ausstellung der Academy of Design 279
Nordhausen. Kaiser Friedrich-Denkmal 118
Nürnberg. Denkmal König Ludwig I. 455

Partenkirchen. Werdenfelser Kunstverein 527
Plauen. Vom Kunstverein 358. 576
Potsdam. Sarkophag der Kaiserin Friedrich 72
Prag. Ausstellungen des Kunstvereins für Böhmen 96. 453
— — Denkmal der Kreuzherren 18
— — Französische Ausstellung 576
— — Böhmische Kunstgalerie 192

Seite
Prag. Rodin-Ausstellung 454
— — Vom Verein deutscher bildender Künstler 384

Reichenhall. Wittelsbacher Brunnen 183, 449
Rom. Ankauf der Galerie Borghese . 192
— — Goethe-Denkmal . 264, 306, 348, 527
— — Kunstausstellungen 357, 569
— — Gustav Müller-Stiftung 88
— — Victor Emanuel-Denkmal 431

Salzburg. Jahresausstellung im Künstlerhause 479
Speyer. Vom Pfälzischen Kunstverein 192
Strassburg. Wilhelm Bode-Büste . . . 309
— — Goethe-Denkmal 139, 523
— — Kaiser Wilhelm-Denkmal 358
— — Rheinbrunnen 479
Stuttgart. Von der Akademie der bildenden Künste 18, 183
— — Von der Gemälde-Galerie 106
— — Schwäbische Kunstausstellung 308, 356
— — Von der Württembergischen Kunstgenossenschaft 503
— — Freie Vereinigung Württembergischer Künstler 312, 352, 503
— — Vom Württembergischen Kunstverein 166, 208, 356

Territet. Denkmal der Kaiserin Elisabeth 383
Turin. Denkmal für König Umberto . 118

Venedig. Internat. Kunstausstellung 1901 208
— — Internation. Kunstausstellung 1903 455, 551

Wasserburg. Ausschmückung des Rathaussaales 161, 308, 331
Weimar. Ausstellungen Gleichen Russwurm 21, 111, 262
— — Vom Goethe-Nationalmuseum . . 117
— — Von der Kunstschule 211, 377
— — Liszt-Denkmal 479
Wien. Von der Akademie der bildenden Künste 182, 237
— — Amerling-Denkmal 527
— — Ausstellungen im Künstlerhause 163, 282, 402
— — Ausstellung bei Miethke 283
— — Ausstellungen bei Pisko . . 282, 332
— — Brahms-Denkmal 287
— — Von der »Modernen Galerie« 164, 212, 284, 552
— — Vom »Hagenbund« 72, 142, 235, 336
— — Von der Kunstgewerbe-Schule . 307
— — Von der »Secession« 186, 213, 284, 297, 385, 431
Wiesbaden. Ausstellungen in Bangers Kunstsalon 359
— — Gustav Freytag-Denkmal 382
— — Von der Gesellschaft für bildende Kunst 359
— — Schiller-Denkmal 383
Wörishofen. Plakat-Konkurrenz . 312, 449
Worms. Gemälde-Ausstellung 527

Zürich. Von der Kunstgewerbeschule 216
Zürich. Bau eines Kunsthauses 552
Zweibrücken. Wittelsbacher Brunnen 183, 449

Vermischtes

Abendmuseen, Schaffung von . . 281, 456
Aphorismen 31, 42, 104, 126, 130, 153, 159, 176, 206, 225, 230, 270, 248, 256, 272, 280, 294, 299, 325, 359, 377, 393, 418, 422, 456, 518, 546, 568
Allmers, Hermann. Merkspruch . . . 325

Beleidigungsklage Carlo Böcklin contra Muther 141
Berger, Carl. Klingers Beethoven . . . 156
Bewer, Max. Sprüche 31, 104, 159, 206, 225, 272, 280, 369
Bilderdiebstahl bei Frau Prof. Grützner in München 165
Böcklin, Arnold 516

Geibel, Emanuel. Sprüche . 294, 422, 568
Gessler, Albert. Aphorismus 230
Goethe, Joh. W. von. Aphorismen 101, 418, 518

Klever, Julius von. Aphorismus . . . 130

Leixner, Otto von. Denksprüche . . . 104

Mohr, Joh. Jacob. Gedanken 12, 131, 153, 272, 294, 393
Münz, J. Aphorismen 130, 206

Oertzen, Georg von. Aphorismen 126, 248

Raumkunst, Max Klinger über 321

Salis, Arnold von. Erinnerungen an Arnold Böcklin 399
Scholz, W. von. Aphorismen 130, 206, 272, 393
Schopenhauer, Arthur. Aphorismus . . 104
Schultze-Naumburg, Paul. Aphorismus 104
Sirius, Peter. Farbenstriche 176, 256, 272, 377, 393
Stier, A. Volkskunst 225, 246
Stona, Marie. Aphorismen 159

Tarif für den Transport von Kunstwerken 369
Trübner, Wilhelm. Aphorismus . . . 369

Verpflichtung von Ausstellungs-Leitungen zur Nennung der Käufer 165

Litterarische Anzeigen

Berger, Ernst. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik IV. Bd. 312
Bismarck-Denkmal für Hamburg. Die preisgekrönten Entwürfe zum . . 260
Böcklin-Werk der Photographischen Union. Vierte Folge 143
Boetticher, Friedrich von. Malerwerke des 19. Jahrhunderts 120

Clemen, Paul. John Ruskin 168

Dekorative Vorbilder 143
Drathen, Dr. jur. Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers 576
Duval, Mathias. Grundriss der Anatomie 167

Engels, Eduard. Münchens »Niedergang als Kunststadt« 264

Floerke, Gust. Zehn Jahre mit Böcklin 119
— **Hanns.** Der niederländische Kunsthandel im 17. und 18. Jahrhundert . . 21
Fuchs, Eduard. Die Karikatur der europäischen Völker 360

Gurlitt, Cornel. Geschichte der Kunst 432

Hessling, Egon. Dekorative und monumentale Wandmalereien zeitgenössischer Meister 108

Jahres-Mappe 1901 der Gesellschaft für christliche Kunst 123

Knackfuss' Künstler-Monographien . . 168

Lange, Konrad. Das Wesen der Kunst 166
Loescher, Fritz. Leitfaden der Landschafts-Photographie 384

Max, Gabriel von. Christus als Arzt 167
Monumental-Arbeiten, Die, der K. K. Kunst-Erzgiesserei in Wien 108
Müller-Singer. Allgemeines Künstler-Lexikon 120
Muther, Rich. Geschichte der Malerei 46
— — Ein Jahrhundert französischer Malerei 47
— — Studien und Kritiken 48
Müvészet 252

Rachlmann, E. Ueber Farbensehen und Malerei 167
Rosenberg, Adolf. Handbuch der Kunstgeschichte 360
Rosenhagen, Hans. Würdigungen . . 312

Schaarschmidt, Friedrich. Aus Kunst und Leben 143
Siegfried, Walther. Adolf Stäbli als Persönlichkeit 336

Thoma, Hans. Bildnis des Grossherzogs von Baden 384

Voss, Eugen. Bilderpflege 120

Wandbilder, Künstlerische, aus dem Verlage von Teubner & Voigtländer . . 275
Weber, J. J. Katechismus der Buchdruckerkunst 216

Zur Westen, Walter von. Ex libris . 144

II. Illustrationen

Alberts, Jacob. Die grüne Stube . . . 124
— — Besuch auf der Hallig 125
— — Studienkopf aus Westerhever . . 126
— — Dünen 127
— — (Bildnis) 127
— — Im Sonnenschein 128
— — Beichte auf der Hallig (Oland) . . 129
— — Die alte Wieske 130
Alvarez, Luis. (Bildnis) 89
Aman-Jean, Edmond. Der Fächer . . . 153
Andri, Ferdinand. Slovaken 532
Anetsberger, Hans. Knabenbildnis . . 157

Bamberger, Gustav. Bauhofer 76
Bauer, Carl. Die Muschel 329
— — Vor dem roten Fenster 331
Baumler, Georg. Erwachen 527
Baur jr., Albert. Seitwärts der Landstrasse 265
Becker, Benno. Villa am See 164
— — Birken 319
— — Das Kloster 152
Beckerath, Willy von. Hof der Venus . 516
Beckmann, Conrad. (Bildnis) 228
Bek-Gran, H. Festkarte 283
Benson, Frank, W. Die Schwestern . 192
Bergh, Richard. Am Herd 158
Berliner Secession. Interieurs von der Ausstellung 1902 . . . . . 108, 112, 116
— — Der Vorstand der 112
Besnard, Paul Albert. »Feerie Intime« 28
Beyrer, Ed. jr. Entwurf für ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin 141
— — Entwurf für ein Bismarck-Denkmal in Hamburg 234, 235
Blaas, Julius von. Leonhardi-Reiten . 67
Blanche, Jacques Emile. Das Erwachen 30
— — Der Regenbogen 416
Block, Josef. Der Träumer 144
Bochmann jr., Gregor von. Abschied . 576
Böcklin, Arnold. Selbstbildnis (Kunsthalle Basel) . . . . gegenüber 1
— — Pan im Schilf 1
— — Fr. v. Lenbach und Reinh. Begas 2
— — Ideale Frühlingslandschaft 3
— — [illegible] 4
— — Altrömische Weinschenke 5
— — Die Felsenschlucht 6
Böcklin, Arnold. Oelskizzen 7, 8
— — Erste Fassung d. »Frühlingsabend« 9
— — Angelika von Ruggiero befreit . . 10
— — Studie zu einem Triton 11
— — Triton und Nereide 12, 13
— — Das Drama 14
— — Heiligtum des Herakles 15
— — Judith 15
— — Herbstgedanken 16
— — Vestalin 17
— — Lautenspielerin 18
— — Ein Frühlingstag 19
— — Flora 20
— — Kinderreigen 21
— — Der hl. Johannes 22
— — Der Krieg 23
— — Selbstporträt 24
— — Selbstbildnis 109
— — Kammersänger Wallenreiter . . . 264
— — Studie zu »Mariens Trauer« . . . 265
— — Entwurf z. d. Gemälden [illegible] 323
— — (Das Grab des Meisters zu Florenz) 327
— — Sommertag 356
— — Der Kampf auf der Brücke . . . 402

Seite
Böcklin, Arnold. Der Krieg 552
Böcklin, Carlo. Ruine am Meer . . 463
Boeltzig, Reinhold. Eine Frage 528
Borchardt, Hans Das Buch 190
Borsdorf, K. Blumenvase 94
Boudin, Louis Eugène. Ruckkehr der Fischerboote 47
Bracht, Eugen. Das Bruch 183
Braith, Anton. Die Begegnung 615
Brandenburg, Martin. Die Stunden der Nacht und des Morgens 393
— — Parsifal 537
Brandstetter, Hans. Grabdenkmal fur Robert Hamerling 548
Bremer Kunsthalle. Erweiterungsbau der 286
Breton, Jules. Studie 210
Breyer, Robert. Theestunde 428
Brougier, Adolf. Bildnis 162
Burnand, Eugène. (Bildnis) 241
— — Die letzten Jahre Ludwigs XIV. . 201
— — Die Mutter des Kunstlers 242
— — Die Flucht Karls des Kuhnen nach der Schlacht bei Murten 243
— — Der Sohn des Künstlers 244
— — Ein Bauersmann 245
— — Der Alpenstier 246
— — Die weisse Kuh 247
— — (Der Kunstler im Freilicht malend) 248
— — Einladung zum Fest. 249
— — Der Mann der Schmerzen 254
— — Der verlorene Sohn 256
— — Ein Pilger durch die Lande irrend 255
— — Petrus und Johannes zum offenen Grabe des Herrn eilend 257
— — Der Hirt 259
— — Der Abend 260
— — Zeichnungen 250–253. 264
Busch, Wilhelm. (Bildnis) 313
— — Humoristische Zeichnungen 313–318
Buttersack, Bernhard. Ein letzter Sonnenstrahl 487

Cameron, D. Y. Dämmerung 123
Canaletto (Bernardo Belotto). Munchen vom Gasteig aus gesehen 131
— — Das Schloss zu Nymphenburg . . 133
— — Der Sonnenstein 134
— — Der Neumarkt zu Dresden 134
— — Ansicht von Pirna 135
— — Die Frauenkirche in Dresden . . 135
— — Die ehem. Kreuzkirche zu Dresden 135
Carriès, Jean Jos. Marie. Ein Bischof 275
Chaplin, Charles. Schlafende 285
Charlemont, Theodor. Der Zeichner . 389
Christ, Fritz. Grabrelief 518
Clarenbach, Max. Stiller Tag 576
Corinth, Louis. Der Fluch auf Konig Saul 447
Cossmann, Alfred. Der Agitator 86
— — Radierung 87
Cottet, Charles. Johannisnacht 31
— — Die Prozession 193
Cox, Louise. Leonard 166
Crodel, Paul. Sommertag 322
Curran, C. C. Elfen 209
Czeschka, Karl O. Walkuren 88

Dammann, Hans. Entwurf fur ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin 141
Dampt, Jean B. Aug. Frau mit Katze . 281
Dauchez, André. Landschaft 41
Déchenaud, A. Bildnis seines Vaters . 27
Defregger, Franz von. Nicolaus Gysis 289
Deri, Koloman. Bildniszeichnung (Einschaltbild) . . . . gegenuber 505
Detaille, Edouard. Bonaparte in Aegypten 46
Dettmann, Ludwig. Abendmahl in einer schleswigschen Dorfkirche 69
Dickson, M. E. Bildnis 168
Diez, Julius. Kinderstudien 211
— **Wilhelm von.** Humorist. Zeichnung 318
Dinet, A. E. Arabisches Marchen . . 34
Dittler, Emil. (Bildnis) 262
— — Zwei Kinderreliefs 262
— — Figurchen fur einen Tafelaufsatz 326
— — Grabmal-Entwurfe 326
Düsseldorfer Kunstausstellungs-Palast. Der neue 333. 529
Düsseldorfer Ausstellung. Der Saal der Münchener Secession auf der 545
— — Plastik-Hof 555

Eberlein, Gustav. Entwurf fur ein Richard Wagner Denkmal in Berlin 138
Ederer, Karl. Zeichnungen . . . 80. 96
Egger-Lienz, Albin. Das Kreuz . 396–397
Engel, Otto H. Kinderbegräbnis in der Oberpfalz 520
Engelhard, Friedr. Wilh. Wotangruppe 455
— (Bildnis) 499
Engelmann, Rich. Singender David . . 66
Seite
Engelmann, Rich. Jungling 67
Engels, Robert. Illustration für Bedier, Tristan und Isolde 533
Eriksson, Christian. Bretonin 160
Erler, Fritz. Damenbildnis 474

Fahrbach, Ludwig. (Bildnis) 263
Fehr, Friedrich. Die Alte 544
Flinzer, Fedor. (Bildnis) 307
Forberg, Ernst. Bildnis Ed. v. Gebhardt's 555
Forell, Robert. Feldhauptmann 540
Fournier, Hippolyte. Die klugen und die thörichten Jungfrauen 161
Freese, Ernst. Entwurfe fur ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin . . 136. 137
— — Badendes Madchen 537
Frische, Heinrich Ludwig. (Bildnis) . 184
Funck, Theodor. Bei der Witwe Prins 575

Gampenrieder, Karl. Damenbildnis . . 617
Gandara, Antonio de la. Herrenbildnis 492
— — Eine Schlafende 501
Gasteiger, Mathias. Herakles u. Antaeos 395
Gebhardt, Eduard von. Verba Magistri 213
— — Christus auf dem Meere 554
Geffcken, Walter. Interieur aus Wolfratshausen 340
Georgi, Walther. Pflugender Bauer . . 276
— — Saure Wochen — Frohe Feste . . 475
Germela, Raimund. Bildnisstudie . . . 85
Goltz, Alexander D. Weinlese in Oesterreich 77
Gosen, Theodor von. Heine-Statuette 149
— — Geigenspieler 476
Götz, Ferdinand. Bildnisstudie (Einschaltbild) . . . . gegenuber 49
— — Herrenbildnisse 323. 501
Greiner, Otto. Studie eines Bogenschutzen (Einschaltbild) . gegenuber 313
Groppe, J. L. Herbstreigen 342
Gundelach, Karl. Plakette auf Conrad Wilhelm Hase 353
Gurschner, Gustav. Elektrische Lampe 95
Gysis, Nicolaus. Trauernder Genius (Einschaltbild) . . . . . gegenuber 289
— — Ein Orientale 290
— — Kinderverlobung in Griechenland 291
— — Karneval in Griechenland 292
— — Das enthullte Geheimnis 293
— — Kunstausstellungs-Plakate 294
— — Marchenerzahlerin 295
— — Bildnis-Studien 296
— — Ein Neapolitaner 297
— — Der Triumphzug der Bavaria 302–303
— — Verlorene Seele 304
— — Diplom der olympischen Spiele . 305
— — Gloria 306
— — Zeichnerische Studien 298–301
— — Tanzstunde 308
— — Wallfahrt 309
— — Die Kunst und ihre Genien . . 310
— — Fruhlingssymphonie 311

Habermann, Hugo Frhr. von. Halbakt 324
— — Bacchantin 436
— — Dekoratives Familienportrat . . . 189
— — Weibliches Bildnis 490
Hahn, Herm. Liszt-Denkmal in Weimar 480
— — Bildnisstudie 498
Halder, Karl. Heiliger Hain 503
Hampel, Walter. Es klopft! 82
Hancke, Erich. Felix Holländer . . . 454
Harburger, Edmund. Ein alter Schaker 509
Haug, Rob. Die Preussen bei Mockern 541
Heichert, Otto. Totenandacht (Einschaltbild) . . . . gegenuber 280
Hejda, Wilhelm. Der Menschheit letzter Spross 87
Heine, Thom. Theod. Der Dichterling 139
Hellmer, Edmund. Goethe-Denkmal . 405
Herter, Ernst. Entwurf fur ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin 142
Heyden, Hubert von. Hahn, Henne treibend 481
Hidding, Hermann. Entwurf fur ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin . 140
Hildebrand, Adolf. Bode-Buste . 398. 399
— — Rheinbrunnen in Strassburg . . . 479
Hilgers, Carl. Bildnisstatuette 548
Hirt-Worms, Johannes. Badenia Fidelitas 215
Hoch, Franz. Gewitterabend, Original-Lithographie (Einschaltbild) gegenuber 384
Hodler, Ferdinand. Der Fruhling . . 71
Hofmann, Ludwig von. Badende Madchen 451
— — Heisse Nacht 565
Holz, Joh. D. Herbst 540
Hosaeus, Hermann. Entwurf fur ein Richard Wagner Denkmal in Berlin . 137
Hubner, Ulrich. Bildnis 141
Seite
Hundrieser, Emil. Entwurf fur ein Richard Wagner-Denkmal in Berlin 139
Hünten, Emil. (Bildnis) 281

Janensch, Erhard. Bildnisbuste des Frl. Mitscherlich 531
Jank, Angelo. Aus Rothenburg (Einschaltbild) . . . . gegenuber 145
— — — — (Einschaltbild) . gegenuber 433
Janssen, Karl. Steinklopferin 569
Janssen, Peter. (Bildnis) 353
— — Die Schlacht bei Lauffen 557
— — Zwei Bilder zu »Otto der Schütz« 558 559
Japanische Kunstwerke 97–120
Jettel, Eugène. (Bildnis) 43
Junghanns, Paul. Festkarte und Postkarte von der »Bauernkirta« 283
Jüttner, Franz. Unser Herr Enkelsohn 621

Kaiser, Richard. Am Chiemsee . . . 321
— — Altes Kastell 497
Kalckreuth, Leopold Graf von. Kinderbildnisse 462. 468
Kallmorgen, F. Studie zu dem Bilde »Der Brief aus Amerika« 185
Kampf, Arthur. Abschied 523
— — Walzwerk 572
Karlsruher Jubiläums-Ausstellung. Aus dem Mittelsaal der 467
Kasparides, Eduard. Abendfrieden . . 74
Kaufmann, Hugo. Zur Freiheit 482
Kaulbach, Friedr. Selbstbildnis 499
— **Fr. Aug. von.** Bacchantinnen . . . 471
— — Bildnis der Miss F. 511
Keitel, Otto. (Bildnis) 575
Keller, Ferdinand. Seufzerallee 525
— — Heidenstein 550
Keller, Ludwig. Bildnis Peter Janssens 556
Keller-Reutlingen, P. W. Waldinneres 488
Kerschensteiner, Jos. Tierstudien 401–403
Kirschner, Ludwig. Bildnisstudie. (Einschaltbild) . . . . gegenuber 241
Klimsch, Fritz. Bildnisgruppe 158
— — Otero 519
— — Bildnisbuste 561
Klinger, Max. Kauernde 218
— — Badende 219
— — Athlet 220
— — Leda 221
— — Madchenkopf 222
— — Tanzerinnen 224
— — Liegendes Madchen 225
— — Buste der Schriftstellerin Asenijeff 226
— — Gedenkblatt an Felix Koenigs . 236
— — Beethoven 370 373, 385
Kollwitz, Käthe. Bauernkrieg 227
— — Zug der Aufstandischen 228
— — Lithographie aus dem Weber-Cyclus (Einschaltbild) . . . . . gegenuber 228
— — Revolte 229
— — Zertretene 230
— — Der Tanz um die Guillotine . . 231
Konopa, Rudolf. Auf der Weide . . . 510
Kowarzik, Josef. Bildnisstudie 546
Kraus, August. Sandalenbinderin . . . 460
Kuschel, Max. Schmiede des Vulkan . 343
Küstner, Carl. An der Isar bei Tolz . 344
Kutschmann, Theodor. (Bildnis) . . . 184

Laing, James G. Ruckkehr vom Fischen 65
Landenberger, Christ. Badende Buben 320
Lang, Hermann. Faun 500
Larsson, Carl. Selbstbildnis 70
La Touche, Gaston. Der Gekreuzigte . 44
Laurent, Ernest. Bildnis 32
Lavery, John. Bildnis 155
Lederer, Hugo. Entwurf fur das Bismarck-Denkmal in Hamburg 232 233
— — Entwurf fur den Universitatsbrunnen in Breslau 281
Lefebvre, Jules. Yvonne 26
Lefler, H. und Urban, Jos. Aus dem Wiener Ratskeller 92
Lehmann, Wilhelm Ludwig. Kiefernlandschaft 328
Leistikow, Walter. Tapete 279
— — Wolkenschatten 462
— — Grunewaldsee 543
Lenbach, Franz von. Bildnis Theodor Mommsens 608
Léonard, Agathon. Tanzerin 37
Liebermann, Max. Simson und Delila 437
Liljefors, Bruno. Eidervogelstrich . . 59
Limburg, Josef. Bronzestatuette des Dr. Franz Zorn von Bulach 526
Linde-Walther, Heinr. Ed. Beim Fruhstuck 144
Lowith, Wilhelm. Disput 345
Ludwig, Carl. (Bildnis) 64
— — Aus dem Thuringer Wald . . . 65
Lugo, Emil. (Bildnis) 474

Seite
Mackensen, Fritz. Studie (Einschaltbild) gegenüber 464
Maignan, Albert. Sturmglocke 191
Manet, Edouard. Bildnis der Malerin Eve Gonzales 35
— — Ein Stier 102
Männchen, Adolf. (Bildnis) 89
— — In der Kirche 561
Marcks, Alexander. Aus der Vorstadt Au bei München 514
Marées, Hans von. Selbstbildnis 169
— — Sanct Martinus 170
— — Sanct Georg 171
— — Fresken in der zoologischen Station zu Neapel 172—176
— — Doppelbildnis Marées u. Lenbachs 177
— — Die drei Lebensalter 178
— — Der hl. Hubertus 179
— — Huldigung 181
Maris, Willem. Enten 72
Masic, Nicola. Sommeridylle 501
Moreau, Gustave. Venus 266
— — Der Raub der Europa 268
— — Salome's Tanz 269
— — Die Erscheinung 271
— — Venus und die Fischer 272
— — Herkules im Kampf mit der Hydra 273
— — Der Jüngling und der Tod 274
Meinzolt, Geo M. Festkarte 283
Ménard, Emile René. Frühling 157
Metzner, Franz. Entwurf für ein Richard Wagner Denkmal in Berlin 143
Meunier, Const. Das Leiden 390
Meyer, Claus. Ein Brief 560
Meyer-Cassel, H. Der Maisinger Bach bei Starnberg 349
— — Auf der Wanderschaft 350
— — Bildnis Zeichnung 351
— — Blick auf Stein und den Speer. (Einschaltbild) gegenüber 349
— — Rosl von der Alp (Einschaltbild) gegenüber 352
Michel, Gustave. Eine Zauberin 30
Moll, Carl. Interieur 61
Monet, Claude. Das Frühstück 448
Müller, Andreas. (Bildnis) 184
Müller, Carl Heinz. Gickelgruppe 57
Müller, Richard. Aktstudie 135
— — Mein Hund Quick 198
Müller-Schoenefeld, Wilh. Unter Rosen 522
Münzer, Adolf. Die Ammen 391
Mytteis, Victor. Im Weißlingthal 400

Neven du Mont, Aug. Selbstbildnis 134
— — Bildnisgruppe 194
Niemeyer, Adelbert. Interieur 527
Nikutowski, Erich. Runkel an der Lahn 178

Olde, Hans. Bildnis Klaus Groths 524

Peck, Orrin. Damenbildnis 280
Pergamon-Museum in Berlin, Aus dem 230
Petersen, Hans von. Hochseebild 516
Petersen, Walter. »Meine Frau und ich« 571
Philippi, Peter. Winkelweisheit 562
Pidoll, Karl von. (Bildnis) 145
— — Bildnisgruppe 145
— — Die Fischer 147
— — Schloss Elz 148
— — Kelterzug 149
— — Römischer Studienkopf 150
— — Melancholie 151
— — Bildnis 152
— — Im Hafen von Mentone 153
Piepho, Carl. Der Fluss 350
— — Spaziergang 495
Pietzsch, Richard. Bergwinter 325
Plass, E. L. Alte Brücke 317
Pollack, F. G. Flos Paludis 332
Popert, Charlotte. Radierung 291
Preiswerk, Theophil. An der Birs 526
Preller, Friedrich. (Bildnis) 114
Prinet, René Xavier. Die Kreutzer-Sonate 42
Provinzialmuseum in Hannover, [illegible] 287
Puchinger, Erwin. Dekorativer Entwurf 91
Purvit, Basil. Märzabend 60
Putz, Leo. Im Kahn 329
Puvis de Chavannes, Pierre. Die Enthauptung Johannes des Täufers 43
— — Studie 189

Seite
Radler, Fritz von. Weidenmotiv 78
Raffaëlli, Jean François. Auf dem Boulevard des Italiens 38
Ranzoni, Hans. Thauwetter 79
Reiff, Franz. (Bildnis) 378
Reiniger, Otto. Abend 519
Repin, Elias. Bildnis des Grafen Tolstoj 58
Reusing, Fritz. Mira 567
Riemerschmid, Rudolf. Waldschloss 486
Rodin, Auguste. Die Versuchung des hl. Antonius 161
Rümann, W. von. Gysis-Büste 280
Rutz, Gustav. Hermen-Büste Kaiser Wilhelms II 61

Schaarschmidt, Friedrich. Vreni 121
— — (Bildnis) 474
Schäfer, Philipp Otto. Herbstfeier 339
— — Venus Anadyomene 512
Scharff, Anton. Plakette auf Josef von Stuck 353
Schaudt, Emil. Entwurf für das Bismarck-Denkmal in Hamburg 232
Schiestl, Rudolf. Zwei Ex-libris 114
Schiff, Robert. Am Kamin 81
Schlittgen, Hermann. Bildnisgruppe 411
Schmidt, Elisabeth. Friedrich Schlie 549
Schneider, Sascha. Um die Wahrheit 534. 535
Schneider-Didam, Wilh. Bildnis des Malers Dirks 569
Scholderer, Otto. (Bildnis) 263
Schönleber, Gustav. Enzwehr 470
Schramm, R. Jägerporträt 325
Schraudolph, Claud. von. (Bildnis) 238
Schuler, Max. Cabaret (Einschaltbild) gegenüber 97
Schulze, Theodor. (Bildnis) 64
Schuster-Woldan, Raffael. Damenbildnis (Einschaltbild) gegenüber 193
Schwartze, Therese. Bildnis des Präsidenten Krüger 68
Seffner, Carl. Bildnisbüste Max Klingers 542
Seib, Wilhelm. Rudolf von Habsburg 558
Selzam, Eduard. Studienkopf 158
Simon, Lucien. Eine Prozession 29
Sisley, Alfred. Die Ebene von Thomery 46
Slavona, Maria. Kind mit Katze 150
Slevogt, Max. Das Champagnerlied 435
Somoff, Constantin. Damenbildnis 457
Spatz, Willy. Flucht der heiligen Familie 566
Speyer, Christian. Die heiligen drei Könige 477
Spiro, Eugen. Bildnis Richard Muthers 491
Stassen, Franz. Kreuzabnahme 445
Stein, Marie. Bildnis Paul Clemens 237
Steppes, Edmund. Frühling 348
Stern, Max. Trödler im Amsterdamer Judenviertel 564
Stevens, Alfred. Die japanische Maske 472
Storm van 's Gravesande, Carl. Auf der Elbe bei Hamburg 207
Streicher, Math. Bewaffneter Friede 453

Taschner, Ignatius. Wanderer 452
Tautenhayn, Jos. jun. Plaketten 90
Thayer, Abboth H. Ein Geschwisterpaar 167
Thiele, Franz. Masken 89
Thiérot, Henri. Die Quellen 40
Thoma, Hans. Bildnis Cella Thomas 182
— — Rheinlandschaft 183
Thomann, Adolf. Auf der Alp 496
Told, H. Postkarte von der »Bauernkirta« 283
Torggler, Hermann. Studienkopf 517
Troubetzkoy, Paul. (Bildnis) 49
— — Bildnisstatue 49
— — Weibliche Büsten 50. 51
— — Bildnisgruppen 51. 52
— — Statuette 52
— — Kind mit Hund 53
— — Droschke im Schnee 53
— — Entwurf eines Denkmals für Czar Alexander III. 54
— — Entwurf für ein Dante-Denkmal 55
— — Ein Indianer 56
— — Tolstoj zu Pferd 500
Trübner, Wilhelm. (Bildnis) 361
— — Bildnis des Malers W. Schuch 362
— — Christus im Grabe 363
— — Kampf der Lapithen und Kentauren 365
— — Auf dem Kanapee 366

Seite
Trübner, Wilhelm. Bildnis Martin Greifs 368
— — Damenbildnisse 367. 369
— — Am Badeplatz 374
— — Im Heidelberger Schloss 375
— — Caesar am Rubicon 376
— — Kulturbeleckt 377
— — Bildnis eines jungen Herrn 378
— — Vom Wessinger See 379
— — Vom Bodensee 380
— — Zimmermannsplatz 381
— — Im Odenwald 382
— — Pferdestudie 382
— — Das Urteil des Paris 383
— — Meditation 384
— — Reiterbildnisse 440. 524
Tuaillon, Louis. Entwurf eines Kaiser Friedrich-Denkmals 442
— — Der Rosselenker 446
Tüshaus, Josef. (Bildnis) 114

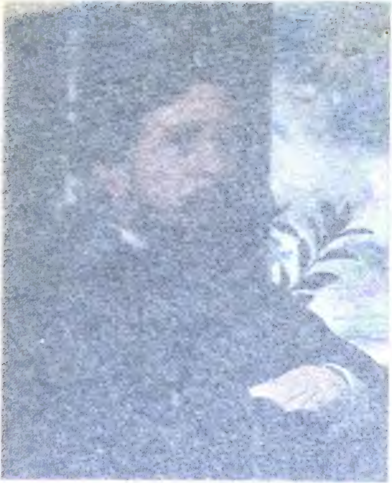
Ulmer, Aug. Wilh. Adagio 163
Unger, Hans. Bildnis seiner Gattin 536
Urban, Hermann. Lago di Nemi 62
— — Melancolia 63
— — Frühlingstag 341
— — Ruinen 513
Urban, Josef. Ausstellungsraum des Wiener Hagenbundes im Münchener Glaspalast 1901 75
— — Aus dem Wiener Ratskeller 92. 93

Vautier, Benjamin. Die Schachspieler 563
Veber, Jean. Der Raub der Europa 33
— — Madame l'Olie 39
Veith, Eduard. Winterflucht 533
Vinnen, Carl. Mittagsbrüten 547
Vogel, Hugo. Der Senat der freien und Hansestadt Hamburg 530
Voigt, F. Wilh. Kirchgang 473
Volkmann, Hans von. Der Rhein bei Bingen 277
— — Sommerschwüle 166
Volz, Hermann. Büste des Grossherzogs von Baden 467
Volz, Wilhelm. Wandgemälde im »Café [illegible]« zu München 407
— — Kinderpredigt in der Kirche Aracoeli 410
— — Die Kapelle 411
— — Bildnis 411
— — Spielende Amoretten 412
— — Hochzeitszug 413
— — Santa Caecilia 415
— — Faunkonzert 416
— — Am Grabe 417
— — Zeichnungen aus »Mopsus« 418—420
— — Studie (Einschaltbild) gegenüber 420
— — Skizze zu einem Fries »Die Musik« 421
— — Ex-libris 421
— — Salome 422
— — Zwei Lithographien 423
— — Grablegung 424. 425
— — Kuppel-Entwürfe 426—429
— — Tanzlegendchen 430. 431
— — Adam und Eva 432

Waderé, Heinrich. Giulia 541
Watts, G. F. Bildnis der Lady Somers 189
Welti, Albert. Der Geizteufel 512
Wenck, Ernst. Entwurf für ein Richard Wagner Denkmal in Berlin 141
Wiener Secession. Interieurs von der XIII. Ausstellung 186. 187
— — Interieurs von der Ausstellung von Klingers Beethoven 385—388
Wille, Fritz von. Das verwunschene Schloss 527
— — Frühlingssturm 574
Wilt, Hans. Schwaz in Tirol 83
Winternitz, Richard. Pause 502

Zimmermann, Ernst. Adolf Stäbli 64
— — Im Walde 164
— — Zahme Indianer 165
— — (Bildnis) 165
Zinkeisen, August. Das Dilemma 562
Zuloaga, Ignacio. Gesellschaftsscene 459
Zumbusch, Ludwig von. Die Gärtnerinnen 486
— — Kinderbildnis 498

Beilage: Ein Brief Arnold Böcklins an Geheimrat Dr. Max Jordan, zwischen S. 200—201



• • *Das Original in der Kunsthalle zu Hamburg*

• ARNOLD BÖCKLIN
SELBSTBILDNIS (1873)

Chromotypie und Druck: Alphons Bruckmann, München

ARNOLD BÖCKLIN

Bei Anlass von Schicks Tagebuch

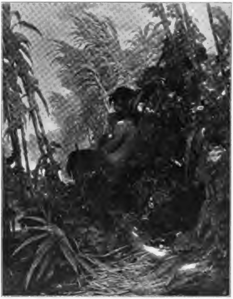
Von Heinrich Wölfflin

(Nachdruck verboten)

Als Böcklin starb, ist wohl gefragt worden, ob er denn keine Schule hinterlasse, und man hat allzu schnell geantwortet, das wäre unmöglich bei einer Kunst wie der seinigen, die so ganz bedingt sei von einer bestimmten Individualität. Von einer Schule kann man allerdings nicht sprechen, höchstens von einzelnen Schülern — der ihm innerlich am nächsten stand, Sandreuter, ist nun auch tot —, aber es ist falsch zu meinen, Böcklin hätte als Lehrer nichts geben können. Im Gegenteil. Er war ein ausgezeichneter Lehrer und zwar darum, weil er sich selbst beständig in die Schule nahm. Weil er nie mit der Improvisation, mit dem ersten Ausdrucke sich begnügte, sondern den Bildgedanken so lang verfolgte und durch alle möglichen Wandlungen durchtrieb, bis er ganz klar dastand und so deutlich sprach, als er sollte. Er hielt nichts auf Malerregeln, aber bei jeder Wirkung fragte er nach dem „Warum?“ und überall hat er sich bemüht, seine Erkenntnisse auf einen allgemeinen Ausdruck zu bringen. Der sonst so wortkarg sein konnte, in Sachen der Kunst war er es nie. Während der Arbeit, angesichts eines bestimmten Falles sprach er gern über das, was gut und was verfehlt sei, und über die Mittel, wie man den Fehler korrigieren könne. Es ist ein Glücksfall ohnegleichen, dass dieser Meister, der so gut sprach, auch einmal einen Schüler gehabt hat, der nicht nur gut hörte, sondern mit grösster Gewissenhaftigkeit jedes Wort niedergeschrieben hat. Das Schicksche Tagebuch gehört zu den lehrreichsten Büchern, die über Kunst je gedruckt worden sind. Und dabei ist es ein besondrer Vorteil, dass der Schreiber nicht an das Drucken gedacht hat. Seine Aufzeichnungen machen den Eindruck absoluter Treue. Mit der gleichen Sorgfalt notiert er: Böcklin fand, ich sei langweilig, wie er ein paar neue Rezepte für Fixative festhält. Wenn man ihn mit Eckermann vergleicht, so thut man, glaub' ich, Eckermann Unrecht; allein er ist interessant genug gewesen, um Böcklin zur Mitteilung seiner Kunsterfahrungen zu bewegen.

Als die beiden sich trafen (in Rom), war Schick fünfundzwanzig, Böcklin fast vierzig. Es war im Jahr 1866, die Periode, wo die „Villa am Meer“ gemalt wurde, der „Daphnis“ bei Schack, die „Viola“ im Basler Museum. Vor allem ist ausführlich von dem „Petrarca“ die Rede, der sich in Basler Privatbesitz befindet. Nachher war Schick auch in Basel bei Böcklin, als die Fresken im Museum und in der Sarasinschen Gartenhalle gemalt wurden (1868/69) und neben andern Tafelbildern die Dresdner „Wiesenquelle“ und die erste „Anadyomene“ (bei Heyl) entstanden.

* * *



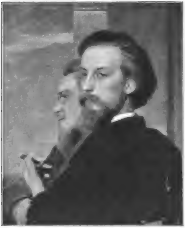
ARNOLD BÖCKLIN PAN IM SCHILFE (1855/56)

(Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München)

Es ist also der Böcklin des Anfangs, den wir hören. Der Petrarca hat schon im Stoff etwas Altmodisches: Der dichtende Dichter — das galt damals noch als ein poetischer Stoff. Auch die Liebesklage des Daphnis, die Trauergestalt der „Villa am Meer“ (sie hiess ehemals Iphigenie) sind Motive, die Böcklin noch im Banne der spezifisch-poetischen Situationen zeigen. Die Museumsfresken würde er später auch anders gegeben haben. Hier ist noch keine eigentliche Beseelung der Elemente: die Frau, die die magna parens darstellen soll und aus dem Wasser kommt, hat mit dem feuchten Element nichts gemein; die Flora ist eine beliebige Schwebefigur, die ihre Verwandten in der Farnesina hat, es ist noch nicht der leise linde Tritt des blumenstreuenden Mädchens, das mit den Frühlingslüften über die Wiesen geht; und der Apollo gehört auch noch der rhetorischen Aera an: er *sagt* etwas, man muss sich zum Bild noch etwas hinzudenken.

Und trotzdem: Die malerischen Grunderkenntnisse sind dieselben, die Böcklin noch ein Vierteljahrhundert später vertritt und mit ganz ähnlichem Ausdruck zu wiederholen nicht müde wird.

* * *



ARNOLD BÖCKLIN (um 1861) DOPPELBILDNIS FR. V. LENBACHS UND REINH. BEGAS'
(Das Original im Besitz von Dr. Fikentscher in Augsburg)

Zunächst: Dass man sich unabhängig machen müsse von dem Naturvorbild. Das Modell und die direkte Benutzung von Naturstudien hemmen die künstlerische Gestaltung. Als es bei den Fresken mit einer Schulter nicht recht klappen wollte, erbietet sich Schick für die Stellung zu posieren — Böcklin lehnt es ab: ein Stück bestimmter Natur würde ihn jetzt aus dem Zusammenhang bringen. Die wirklich ausdrucksvollen Bewegungsmotive aber seien die, die man in der Vorstellung besitzt. Bei jedem Zeichnen nach Modell lässt man sich über das Wesentliche und Unwesentliche täuschen. Man mache Studien nach der Natur, gut, um eben die Dinge kennen zu lernen; ein Kunstwerk aber muss aus der innern Vorstellung hervorgehen.

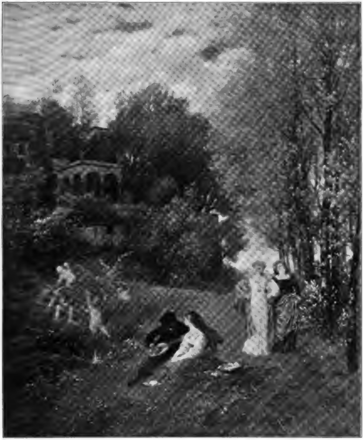
Wie Böcklin die Natur gesehen haben wollte, zeigt die folgende kleine Geschichte: Er machte einmal mit Schick einen Tagesausflug in die Campagna, wobei die Sommerlandschaft nach allen Seiten genossen, im besondern aber Vormittags und Nachmittags Huflattich-Studien gemalt wurden (für den Petrarca). Auf dem Heimweg meinte Böcklin, man habe sich noch zu viel zerstreuen lassen, man hätte nur für den Huflattich hinausgehen und diesen recht beobachten sollen, dann würde man einen viel bleibenderen Eindruck mitnehmen.

Bekanntlich hat er später gar keine Studien mehr gemacht und nur aus dem Kopf gemalt.

* * *

Die Erkenntnis, dass alle Wirkungen nur Verhältniswirkungen sind, durchzieht das Schicksche Buch wie ein roter Faden. „Sie müssen bei jeder Richtung gleich an die Gegenrichtung denken.“ Das Horizontale bekommt seine Kraft durch den Gegensatz des Vertikalen; im Hellen und Dunkeln, im Kalten und Warmen, im Farbigen und Farblosen, im Weichen und Harten, und so in allen Beziehungen muss das Bild durch Kontraste wirksam gemacht werden.

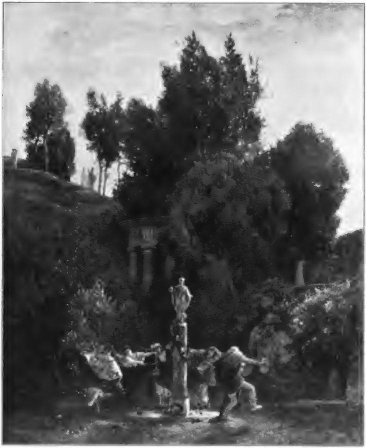
Wüsste man nicht, wann das gesagt ist, so würde man Bilder wie die Berliner Frühlingslandschaft („Die drei Lebensalter“, Abb. a. S. 19) zur Illustration heranziehen. Da ist diese Oekonomie der Kontraste in aller Deutlichkeit durchgeführt und die Vergleichung mit einem analogen Stück aus älterer Zeit, der Frühlingsvilla bei Schack, wird das erst recht ins Licht setzen. Und trotzdem ist gerade dieses ältere Bild von *dem* Böcklin gemalt, der zu Schick gesprochen hat. Die Wirkungseinsicht ist damals schon vorhanden,



ARNOLD BÖCKLIN IDEALE FRÜHLINGSLANDSCHAFT (1869)
(Das Original in der Schackgalerie zu München)

aber es sind die Konsequenzen erst teilweise gezogen.

Und ebenso steht es in anderen Fällen. Die Sätze des Meisters klingen so, als ob sie nicht für die damaligen Bilder, sondern für die künftigen Geltung haben sollten. Böcklin spricht von seinem ersten Piratenbild und wie es ihm Mühe gemacht habe, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, dass das Interesse an ihnen nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als „düsteres Mitklingen durch die Landschaft zog". Das landschaftliche Thema hier (mit dem Motiv der Villa am Meer) hat aber für uns einen lediglich elegischen Charakter und man erstaunt bei näherem Zusehen



ARNOLD BÖCKLIN ALTRÖMISCHE MAIFEIER (1872)

(Das Original im Besitz von Frau Carl Sievers in Berlin)

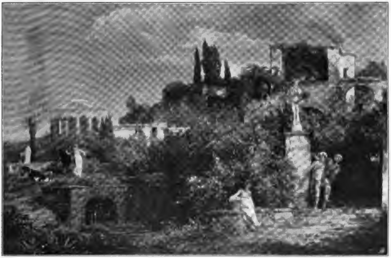
Piraten zu finden, die eine Frau fortschleppen. Gerade das fehlt, was Böcklin haben wollte, die Einordnung der Staffage in die Gesamtstimmung. Er muss das selber dann empfunden haben. Denn aus diesem Keim löst sich die eigentliche Villa am Meer heraus (in ihren verschiedenen Redaktionen), wo dem elegischen Thema die „Iphigenie“ als Begleitfigur beigegeben ist und das Piratenmotiv verbindet sich nachher mit ganz anderen Kompositionen: wenn die Gewaltthäter nicht als fremde Zuthat erscheinen sollen, so muss es in den grossen Formen des Bildes schon gewaltthätig zugehen, und das ist dann geschehen, am grandiosesten in dem letzten Piratenbild mit der brutal von oben rechts hereinstossenden riesigen Brücke.

* * *

Bei keinem Zeitgenossen möchte so viel von der Einheit eines Bildes die Rede sein wie bei Böcklin. Er kritisiert unaufhörlich die Pilotyaner, die mit Nebensachen die Stimmung zerstören, mit einem raffiniert gemalten Seidenteppich im Vordergrund u. dgl.; er hat aber überhaupt eine neue Vorstellung von dem Sehen und dem Sehbarmachen eines Bildes. Er drängt den Beschauer zurück, damit er das Ganze überschauen muss. Durch skizzenhafte Ausführung will er ihm die Nahbetrachtung von Einzelnpartien verleiden. Er legt zusammengehörige Farben im Bilde weit auseinander, damit der Blick von einem Ende zum andern zu gehen gezwungen wird. Dass das Auge des Betrachters *geführt* werden müsse, ist ein Ausdruck, der mehrfach vorkommt. Es soll rasch und sicher das Ganze fassen können, wenn die Kunst ihre Aufgabe gelöst hat. Die Anschauung zu vereinfachen und zu erleichtern, darauf kommt es an.

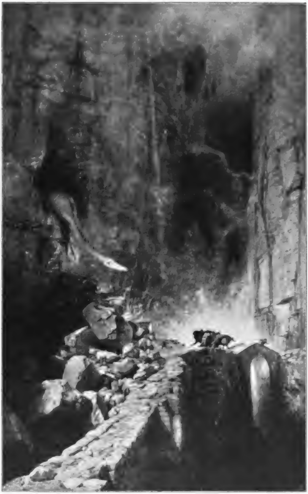
Diese Erleichterung der Anschauung geschieht nicht durch ein willkürliches Auslassen von Erscheinungsmomenten; was Böcklin geben will, ist der volle plastisch-räumliche Eindruck der Natur. Auf Linienabstraktionen hat er sich nie eingelassen. Die Dinge sollen mit der schlagenden Kraft der Wirklichkeit auf die Fläche gebracht werden und das ist ihm eine Sache von grösserer Wichtigkeit als aller Ausdruck im einzelnen. Von allen Seiten sucht er dem Problem beizukommen, diese elementarste Wirkung der Natur zu fassen. Er versagt sich die billigen Reize, mit Schlagschatten und Reflexen im Vordergrund etwas heraus zu modellieren, was dann vom Publikum als greifbar-wirklich bestaunt wird: der Raum als Ganzes soll sprechen. Und nun sieht man ihn als subtilen Valeurs-Beobachter arbeiten und er meint gelegentlich beim Petrarca, wenn ihm der Besteller mehr bezahlte, so wollte ers durch die feinste Abwägung der Töne bis zur stereoskopisch-illusionären Wirkung bringen.

Bei all diesen Bemühungen, derentwegen ihn unsere Maler später bewundert haben, unterscheidet er sich aber ganz bestimmt von der modernen Lichtmalerei, indem er auf eine direkte Nachahmung der Wirklichkeit von vornherein verzichtet. In seiner weiteren Entwicklung hat er bekanntlich die farbige Erscheinung der Dinge mehr und mehr souverän behandelt, aber schon in dieser Periode der subtilen malerischen Beobachtung ist er darüber mit sich im klaren, dass wir



ARNOLD BÖCKLIN ALTRÖMISCHE WEINSCHENKE (1864)

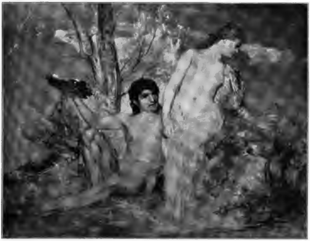
(Das Original in der Schackgalerie zu München)



ARNOLD BÖCKLIN DIE FELSENSCHLUCHT (1870)

● ● ● *(Das Original in der Schackgalerie zu München)*

Nach Goethe's Versen:
„Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg,
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut?
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut."



ARNOLD BÖCKLIN OELSKIZZE A. D. JAHRE 1866

(Das Original im Besitz von Dr. Otto von Fleischl zu Rom)

durch unser Material gezwungen sind, „unnatürlich“ zu malen. Wenn wir die Dunkelheiten der Natur ungefähr erreichen können, so bleiben wir mit unseren Mitteln hinter dem Licht und der Farbe der Natur so weit zurück, dass man notwendig nach einer imaginären Skala malen muss. Setzt man die Unterschiede der Natur gleich 1 : 100, so ist der Umfang unserer Pigmente vielleicht wie 4 : 60. Man kann also ähnliche *Verhältnisse* malen, aber mehr nicht. Allgemein ausgedrückt, man soll sich nicht einfallen lassen, die Natur wiederzugeben, sondern nur etwas dem Eindruck der Natur Analoges zu erreichen suchen. Neben eine gemalte Rose soll man nicht eine wirkliche halten, sonst kommt man nie ans Ziel; man soll nur suchen, etwas zu machen, was innerhalb der Bilderscheinung wie eine Rose wirkt. Den direkten Vergleich mit der Natur hält das grösste Kunstwerk nicht aus.

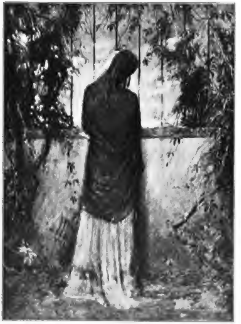
In der Sarasin'schen Gartenhalle sollte nach dem Willen des Besitzers ein grosser Spiegel zwischen die zwei Landschaften in die Wand eingelassen werden. Es ist in Basel die Erinnerung lebendig geblieben, wie Böcklin den Herrn des Hauses beschwor, davon abzustehen: „die Natur töte die Kunst“. Die Bäume des Gartens im Spiegelbild würden die Wirkung der Malereien vernichtet haben.

An die monumentalen Aufgaben ist Böcklin nicht zufällig gekommen. Wenn wir recht berichtet sind, ist er es gewesen, der beim Anblick der eben gebauten, schönräumigen Gartenhalle Herrn Sarasin den Vorschlag machte, die Wände ihm zu überlassen. Seine Natur drängte ihn ins Grosse. Was ihm immer vorschwebte, war: „durch grosse Erscheinung zu sprechen“. Komponieren, heisst es gelegentlich, ist Unbedeutendmachen des Nebensächlichen. Im gleichen Zusammenhang aber fährt er fort: die Verteilung in einem gegebenen Raum ist das Allererste und die Hauptsache beim Komponieren. Er lobt Raffaels Fernesina-Fresken nach dieser Seite. Für Raffael hat er auch sonst das Wort „dekorativ“, als ein Lobesprädikat ersten Ranges. Das Dekorative sei gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen werde, sondern eine der ersten Hauptsachen. Und eben deswegen konnte es ihm keine Freude machen, lauter Tafelbilder zu malen, deren Schicksal er nicht in der Hand hatte; er verlangte nach Räumen, wo die Aufgabe darin bestand, die Bilder in Beziehung zur gegebenen Architektur „herauszubilden“.

Bekanntlich hat sich nach den Basler Treppenfresken ein ähnlicher Auftrag nicht mehr eingestellt. Das ist ungeheuer schade, denn neben Hans v. Marées ist Böcklin ohne Zweifel der einzige Monumentalmaler, den die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehabt hat.

* * *

Die Schick'schen Aufzeichnungen sind ein Handwerksbüchlein. Es ist viel von Rezepten die Rede und wenig von Stimmungen. Böcklin sucht dem Schüler Wirkungen zu erklären, aber in die Krystallgewölbe, wo der schöpferische Gedanke ruht, dringt der Blick nicht hinab. Der *Kunstverstand* hat hier das Wort und eben darum ist das Buch so lehrreich. Es wäre aber eine verkehrte Anwendung, wenn nun der Leser die Kunstmittel für die Kunst nähme und die Erkenntnis, wie die Wirkung erreicht ist, mit der Wirkung selbst verwechselte.



ARNOLD BÖCKLIN OELSKIZZE AUS DER MITTE DER SIEBZIGER JAHRE • • •

(Das Original im Besitz von Max von Guaita in Frankfurt a. M.)

ZUR KÜNSTLERISCHEN CHARAKTERISTIK BÖCKLINS

Von Gustav Floerke*)

Der künstlerische Mut, mit dem Böcklin die heterodoxesten Sachen anpackt, sein unentwegter Glaube an sich selber, stehen heutzutage fast einzig da in ihrer Art.

Wir müssen doch wohl nicht so satt sein „des Kramens in anderer Worten, des Schauens mit anderer Augen, des Denkens mit anderer Gedanken“, wie Karl Hillebrand meint. Denn wenn einer kommt, der er selbst ist, „der die Kraft dazu hat, die Selbstverleugnung, sich selbst zu bejahen“, so verstehen wir ihn nicht, geben uns auch keine Mühe darum, sondern belächeln ihn.

* * *

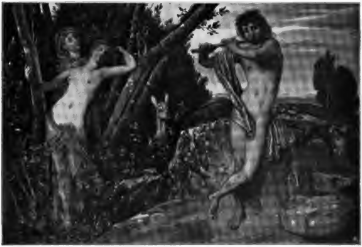
Böcklin hat schwer gearbeitet, um die künstlerische Weltanschauung seiner Düsseldorfer Zeit los und er selbst zu werden. Nicht etwa im französischen Sinne „pour arriver“, um dann wenn er sein Terrainchen, seine Specialität in Reitern, Soldaten, Rokokofiguren gefunden, ja nichts mehr daran zu ändern; sondern in dem deutschen Sinne, dass der, der still steht, aufhört Künstler zu sein. Er geht unentwegt gerade aus, aber seinen Weg, von seiner wachsenden Erfahrung und Erkenntnis geleitet, weder rechts noch links fragend. Es ist manchmal recht dunkel um ihn her gewesen, aber jetzt hat es denn doch längst angefangen hell zu werden.

Er hat niemals seiner Zeit geschmeichelt, noch den Bedürfnissen irgend eines „Mäcens“. Aktualität und Konnivenz sind für ihn nicht Sache der Kunst.

Ich glaube seine Unfähigkeit, Haupt- und Staatsaktionen mit vorgeschriebenen Gesichtern, Uniformen und Empfindungen zu

---

*) Wir entnehmen die nachstehenden Ausführungen dem in allernächster Zeit bei der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München erscheinenden Buche „Böcklin-Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke“ (ein Band in gr. 8° von etwa 15 Bogen mit 18 Abbildungen, Preis gebd. 6 Mark.) Das darin aus dem Nachlass des 1898 verstorbenen Kunstästhetikers Mitgeteilte wird zweifellos als das Bedeutendste gelten dürfen, was bisher über Böcklin und seine Kunst gesagt worden ist.



ARNOLD BÖCKLIN ERSTE FASSUNG DES „FRÜHLINGSABEND“
(Aus dem ersten Florentiner Aufenthalt stammend — Das Original im Besitz von Maximilian von Heyl in Darmstadt)

malen, oder sich sein Bild von einem andern vor- resp. durchdenken zu lassen, beschwören zu dürfen. Er kann nicht und nirgends unfrei sein.

* * *

Böcklin erzählt in seinen Bildern doch nicht eigentlich. Es ist freilich stets eine gewisse ganz deutliche Handlung da, oder doch eine sprechende Staffage. Aber jene berichtet nie über einen historischen oder genrehaften Einzelfall, sondern sucht unter dem Einzelnen das Allgemeine darzustellen. Nehmen wir an, er malt eine Schlacht, so wird er sich nicht durch Waffenröcke und Porträts an den Einzelfall binden, sondern den sozusagen elementaren Charakter des wilden Ringens darstellen. Höchstens dass er der allgemeinen Bewegung den Gegensatz eines ruhigen Feldherrn entgegensetzte und dadurch auf diesen den Blick lenkte, dem Ereignis auch nach dieser Seite hin seine Individualität wahrte.

Ich denke dabei an Rubens, der es ebenso machte, speziell an seinen prachtvollen Sieg Heinrichs IV. in den Uffizien. Schlacht — das heisst für ihn Kampf: Alles ist Bewegung, Verkürzung, überall noch Gegensätze, nirgends breites Ausruhen, Ausgleiche. Gegeben war nur die gepanzerte Figur des Königs: die hellsten Glanzlichter auf dunklem sehr ausgeführtem Grund. Alles andere konnte er nun, im Gegensatz zu ihr, breit und wild gestalten, als freiesten Ausdruck künstlerischer Absicht, nicht weiter fertig als es zu dieser Grundidee ihm nötig schien — umsomehr blieb trotzdem die Majestät des Siegers Hauptsache.

Oder im andern Fall: er erhöht durch seine sprechende Staffage nur die Deutlichkeit der empfundenen Stimmung, verkörpert noch einmal das Angeschaute, hilft ihm zu zweifelloserem Ausdruck — er ist zu reich, um sich mit der blossen Landschaft zu begnügen, so sehr er ihrer Herr ist. Er muss die Natur — gleich den Alten — vermenschlichen, beleben, nicht mit Individualitäten, sondern mit Verkörperungen ihrer Kräfte. Sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern relativ sie helfen seinen Eindruck ins Grosse, Allgemeine erheben. Es ist nicht bloss Stimmung auf diese Weise, es sind Naturmythen, die er dichtet.

* * *

Mit hellen ungetrübten Künstleraugen sieht er seinem Stoff ins Gesicht. Seine Stoffe (oder besser Anlässe; denn Stoffe, die ihn in irgend einem Sinne bänden, giebt es für ihn nicht. Er will keinen Mythos illustrieren, nichts von anderen Gedachtes bindet ihn. Es handelt sich nicht um ein malerisches Abfinden, Zurechtlegen. Kein Kostüm, keine Aehnlichkeit, kein Modell zwingt ihn, zieht ihn ab. Keine Forderung oder Vorschrift macht ihn seufzen. Daher nutzt er seine „Stoffe“ auch nicht aus: z. B. Prometheus*) ohne Najaden, Angelika**) ohne Felsen, seine Anregungen („Stoffe“) findet er in eigener Anschauung, eigenem Empfinden und schnell sich ankrystallisierenden, schnell zuschiessenden Vorstellungen und Erinnerungen — (Ideen-Association, zuschiessende, sich zusammen als Eins krystallisierende, an die Oberfläche des Bewusstseins tretende Ideen, ja, — aber diese Ideen sind rein malerische, sind lebendig werdende und lebendig machende Anschauungen, irgend einmal erworben, die sich werdelustig zur Verfügung stellen), sie verdeutlichen ihm das Empfundene, vergrössern es, ermöglichen ihm die Uebertragung auf andere.

Dabei schliesst seine rein malerische Natur von vorneherein alles aus, was nicht lediglich mit den Mitteln seiner Kunst (der Palette im weitesten Sinne) ganz deutlich zu machen ist, ohne Rest aufgeht, irgendwelche Interessen anruft oder Ansprüche (Captationes benevolentiae) erhebt. Schon in der Idee will sein Bild nur den Beschauer von sich selbst befreien und in die blosse Anschauung versenken. Alle seine Poesie und Phantasie bewegt sich bewusst in diesen Grenzen. Sie alle dienen nur dem Maler. Alle sind an der Hand der Natur, d. h. aus Anschauung, Empfindung und momentaner Ideen-Association entstanden.

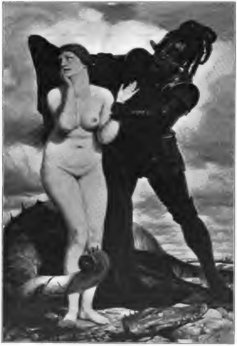
Die gewaltige Naturnähe in seinen Sachen kommt von der bewussten Beschränkung, sowohl was das Sichtbare anlangt, als was das Zurückziehen auf den Gesichtssinn und seine Fortsetzung in der Arbeit betrifft.

Böcklins Talent besteht zu einem grossen Teil in der Fähigkeit, künstlerische Erfahrungen zu machen und diese in Fleisch und Blut aufzunehmen.

Seine „Wiederholungen“ bedeuten stets ein Weiterbilden und Ausreifen, sie werden jedesmal einfacher und schlagender.

Grimm redet viel von diesen Wiederholungen. Aber weniger weil Böcklin „sich nicht losreissen konnte“, sondern weil anderen das nicht glücken wollte, und sie ihm keine Ruhe liessen, bis er ihr Geld nahm und das Bild in neuer Redaktion — um sich nicht selbst zu langweilen — noch einmal malte. Zwei gleiche Bilder hat Böcklin nie gemalt, noch weniger sich selbst kopiert.

Er hielt es nicht aus, gebunden zu sein, das Neugestalten fand er viel leichter. Das beweist, wie wenig Bedeutung der „Stoff“ hat.



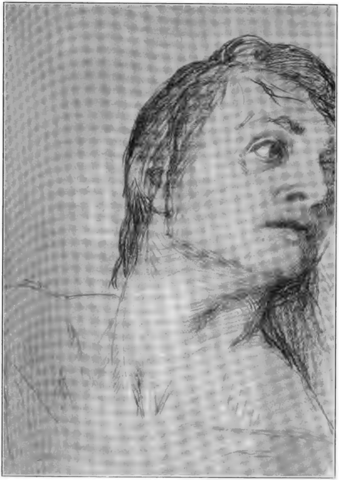
ARNOLD BÖCKLIN ANGELIKA VON RUGGIERO BEFREIT (1879)

(Das Original im Besitz von Dr. Max Linde in Lübeck)

---

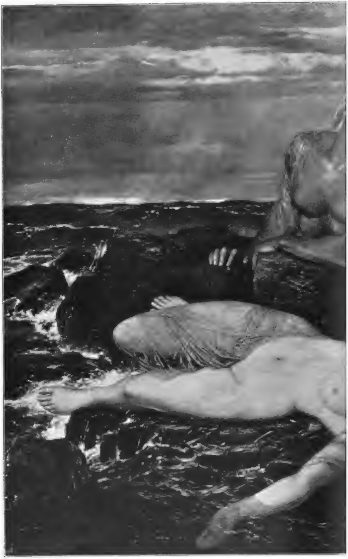
*) Böcklinwerk der „Phot. Union“, Bd. I, 23.

**) Ebenda, Bd. III, 24 (s. d. untenst. Nachbildung)



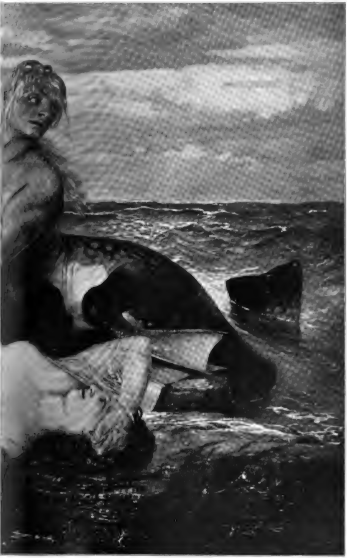
(Das Original im Besitz der Familie Böcklin) •

••• ARNOLD BÖCKLIN •••
STUDIE ZUM TRITON DES
NACHFOLGENDEN BILDES



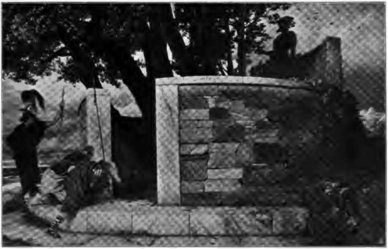
ARNOLD BÖCKLIN

(Das Original im Besitze



TRITON UND NEREIDE (1875)

an F. A. Simrock in Berlin)



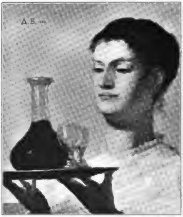
ARNOLD BÖCKLIN HEILIGTUM DES HERAKLES (1879)
(Das Original im Besitz von Frau Julie Ginsberg in Berlin)

Um zu sehen, wie Böcklin immer klarer geworden ist und das für ihn Sichtbare immer mehr an Stelle des Subjektiven (Denken, Empfinden) gesetzt hat, vergleiche man nur seine „Wiederholungen", z. B. die toskanischen Villen, den Vinum novum, bonum, optimum, die Kentaurenkämpfe, Toteninseln, Tritonenfamilien, Seeräuber etc. etc.

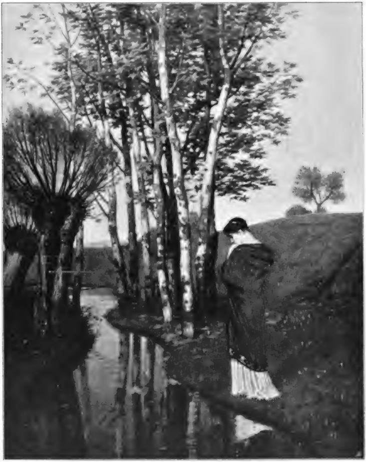
An Stelle der poetischen Stimmung tritt helle, greifbare Klarheit; für das Viele ist unerbittliche Einheit und Einfachheit eingetreten. Alles ist nach der Seite des rein Sichtbaren hin lebendiger beherrscht, bewusster hingestellt, im rein malerischen Sinn charakteristischer, sprechender geworden. Gerade diese Wiederholungen beweisen seinen freien Reichtum, sein unermüdliches Vorwärtsgehen.

* * *

Bei jedem Erklärungsversuch der Böcklinschen Kunst muss man von seiner unbegrenzten Genussfähigkeit gegenüber der Natur ausgehen, von seinem unerhörten Gedächtnis andrerseits. Jene lehrt ihn an allem Eigentümlichen und Sprechenden sich freuen, der Individualität eines Naturmoments mit künstlerisch geniessendem, verstehendem Auge nachzugehen, — dieses bewahrt ihm das Genossene und sendet aus seinem Reichtum eine Fülle des Verwandten, sei es des Erlebten



ARNOLD BÖCKLIN JUDITH (1888)
(Im Besitz von Hans Weidenbusch in Wiesbaden)



(Das Original im Besitz von F. A. Simrock in Berlin) ••

•• ARNOLD BÖCKLIN ••
HERBSTGEDANKEN (1886)

oder Assimilierten, so dass aus geringem Anlass mit rapider Ideenassociation ein Bild vor seinem geistigen Auge entsteht. Das Gedächtnis aber ist die Grundlage dessen, was wir Phantasie nennen.

Das Arbeiten aus dem Gedächtnis bringt es mit sich, dass der Künstler ungebunden von den mit tausend Zufälligkeiten behafteten Einzel- und Momenterscheinungen, frei mit dem für ihn Wesentlichen zu schalten vermag, mit dem, was ihm wirklichen anschaulichen Genuss gewährte, was ihm die Eigentümlichkeit des Moments aussprach, offenbarte.

* * *

Böcklin sagt: „Man darf absolut nichts Unwahrscheinliches machen. So ein Münchner macht dahinten irgendwo, um den Raum zu füllen, als ob es sich um eine Arabeske handle, eine Fahne, die sohin weht, und Bänder, die andershin flattern. Und die Schreier nach Natur finden nichts dabei.“

Er ist der personifizierte künstlerische Verstand bis in den kleinsten Strich, bis auf den unscheinbarsten Ton, in jeder Unterlassung nicht minder. Dieser Verstand ist Herr der reichsten, unermüdlich selbsterworbenen technischen Erfahrungen. In ihrem Kreise hält er, an strenger Longe, den unerschöpflichen Vorspann eines allseitigen Gedächtnisses und die Naturempfindung eines wahren Künstlers.

Freuen wir uns, wenn einem noch die Sonne ins Hirn scheint, dass er Licht und Farbe sieht und aufweisen will, wo für andere nur weissliches Grau ist!

Es ist in der Kunst wie Kette und Einschlag — beides gehört zum Gewebe — die Natur und der Mensch, der sie zu neuem Besitz bildet. Aber begreiflicherweise kommt alles darauf an, ob diese Weberei bloss ein dressiertes Können ist, wie z. B. bei Lenbach, oder eine jedesmalige eigenartige Anschauung.

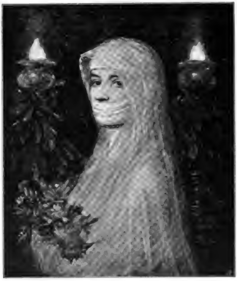
Ich weiss den einzigen Vergleich mit unserem Freund Gottfried Keller, der auch sein künstlerisches Gut in festen Händen trägt und es blitzen lässt, wie er will, nicht mehr und nicht weniger. Beide haben durch hellen allgegenwärtigen Verstand ihr Talent zu etwas ungleich anderem gemacht als zu einem blossen selbstleuchtenden Ding.

* * *

Es ist eine Freude, Böcklin jetzt (1887) im Atelier zu sehen. Nur noch „giudizio“. Wie er so vor seinen grossen Bildern steht und abwägt. Die letzten Dezimalstellen ausgleichen — überlegen: welche Dummheiten muss ich stehen lassen, um Anderes, Wertvolleres zu erreichen — das ist so jetzt seine Hauptarbeit. Die sichtbare Arbeit ist immer im Augenblick gethan.

Es giebt da kein „das bedeutet“, sondern nur „das ist“ und zwar „ist“ ohne Hintergedanken und Hineingeheimnisstes: Anschauung für die Anschauung.

Wie ein Ringer, voll allseitig gespannter Aufmerksamkeit, Kraft und Klugheit, packt er seine Aufgabe, sie überall fassend, wo sie fassbar wird während des Kampfes, jeden blitzschnell gefühlten, neuentstehenden Vorteil, so weit es geht, auszunutzen.

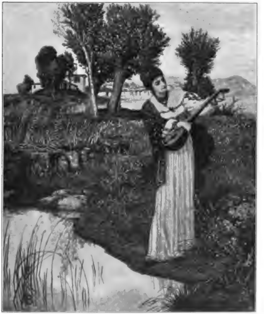


ARNOLD BÖCKLIN VESTALIN

(Das Original im Besitz von Maximilian von Heyl in Darmstadt)

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BRESLAU. Das Preisausschreiben der Stadt Breslau um Entwürfe für einen *Schmuckbrunnen* auf dem Platze vor der Universität hatte einen numerisch sehr starken, künstlerisch desto geringeren Erfolg. Unter den mehr als fünfzig Entwürfen befand sich eine bedauerliche Ueberzahl solcher, die in geradezu erschreckender Weise Mangel an Erfindungskraft und vor allem an monumentalem Empfinden bei ihren Urhebern verrieten. Ein recht unglücklicher Passus in dem Ausschreiben, der unter Umständen auch eine humoristische Bezugnahme auf das Studentenleben zuliess — als ob die Universität eine Kneipe wäre und der studentische Comment überhaupt im öffentlichen Leben einer Stadt wie Breslau irgend welche Rolle spielte — hat nämlich viele Künstler verführt, die ganze traditionelle Romantik des Burschentums vom heldenhaft posierten Fuchsmajor bis zum Nachtwächter und zur Lindenwirtin aufzubieten; es konnte einem wirklich grauen, wenn man sich diese Stammseidelplastik im überlebensgrossen Masstabe vor unserem altehrwürdigen Universitätsgebäude aufgebaut dachte. Glücklicherweise ist die Jury an dem ganzen puppigen „Humor“ — zum Gotterbarmen — kaltlächelnd vorübergeschritten und hat einige künstlerisch ernst zu nehmende Arbeiten ausgezeichnet. Für die Ausführung in Frage kommen aber wohl nur die mit den beiden ersten Preisen bedachten Entwürfe von CHRISTIAN BEHRENS und HUGO LEDERER. Gegen Lederer, der einen prächtigen nackten Jüngling mit dem Stossrappier in der Hand — ein Wink an die Bierbankplastiker, wie weit man etwa in der Anlehnung an das Studentische gehen kann! — auf vortrefflich komponiertem Sockel mit zwei Brunnenbecken giebt, ist von massgebender Seite bereits der Einwand erhoben worden, dass er — horribile dictu — zu „unbekleidet“ sei und bei der zarten Rücksichtnahme auf den „stiftungsgemässen“ Charakter unserer ehemaligen Jesuitenhochschule, an die wir hier gewöhnt sind, wird dieses Bedenken im städtischen Parlament wohl durchschlagen. Um so weniger versteht man, weshalb dem Entwurf von Behrens mit dem ersten Preise nicht auch ohne Weiteres die Ausführung zugesprochen worden ist. Es mag für den Laien allerdings schwer sein, aus seiner flüchtigen Skizze die geistvoll originelle Idee und eminent dekorative Wirkung dieses Brunnendenkmals herauszulesen, das in phantastisch pyramidalem Aufbau die aus einem grossartig gedachten Zeushaupt sich zum Licht emporschwingende Pallas Athene zeigt, umgeben von den Gestalten der vier Fakultäten. Behrens hat inzwischen eine sehr glückliche Um- und Durchbildung seiner genialen Skizze in grösserem Masstabe vorgenommen und wir wollen hoffen, dass er damit vor unseren städtischen Kunstkennern Gnade finde. Andernfalls wäre, bei den ohnehin geringen verfügbaren Mitteln, die ganze Preiskonkurrenz wieder einmal hinausgeworfenes Geld! M. S.

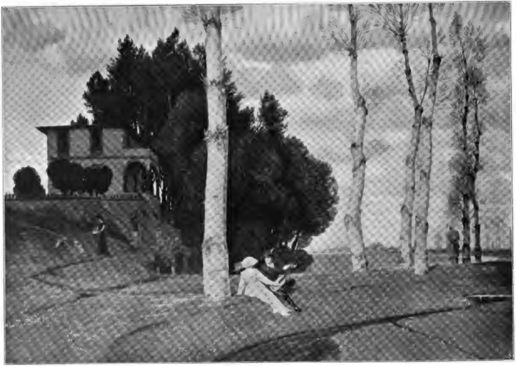


ARNOLD BÖCKLIN LAUTENSPIELERIN (1875)

(Das Original im Schlesischen Museum zu Breslau)

STUTTGART. Auf die an der Akademie der bildenden Künste erledigte Lehrstelle wurde unter Verleihung des Professortitels der Maler CHRISTIAN SPEYER in München, ein geschätztes Mitglied der dortigen ›Secession‹ berufen.

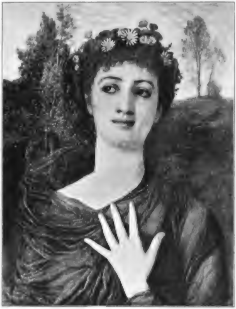
PRAG. Eine an Monumenten arme, aber an Entwürfen für solche reiche Stadt könnte man Prag füglich wegen der häufigen Konkurrenzen nennen, von denen jetzt zwei wieder rasch nach einander zur Entscheidung kamen, eine für das Huss-, die andere für das Palacky-Denkmal. Sollten beide Denkmäler in einem Jahre zu stande kommen, so würde man wohl über eine Million Kronen für monumentale Plastik auf einmal verausgaben und zwei junge und gewiss hochtalentierte Meister hätten das grosse Los gewonnen. Sie haben zwar vorderhand beide, SALOUN als Huss-Projektant



ARNOLD BÖCKLIN EIN FRÜHLINGSTAG (1883)

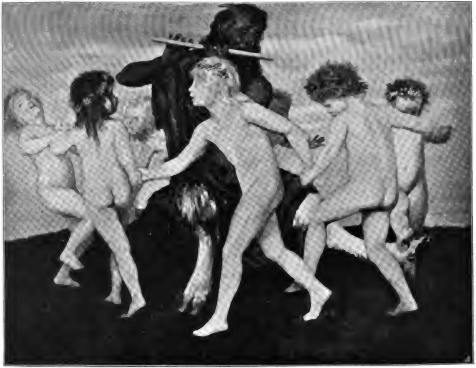
(Das Original in der Kgl. National-Galerie zu Berlin)

und SUCHARDA als der Autor des in der engeren Konkurrenz »als besten« anerkannten Palacky-Entwurfes den ersten Preis eingeheimst, aber mit der Ausführung selbst scheint es noch gute Weile zu haben. Wegen der Details heisst es! Die löbliche Jury hatte nämlich auch für Sucharda das unbequeme Anliegen gehabt, er möge das Hauptstück seiner, übrigens recht eingehenden Skizze in einem grösseren Masstabe fertig stellen, erst nachher könne er zur Ausführung des Ganzen schreiten. Sein Palacky-Monument hatte, wie jede kühne That, den Zwiespalt der Gefühle hervorgerufen. Die geschriebene Kritik war zwar so ziemlich einig in der Anerkennung und manche Bewunderer des jungen Meisters, eines Schülers von Myslbeck (andere Schüler giebt's beinahe nicht in Prag) ergingen sich in überschwänglichem Lobe, aber gewiegte, in der Jury nicht vertretene oder eher ausgetretene Kenner, liessen kopfschüttelnde Auesserungen fallen. Von den in Prag so beliebten Obeliskmonolithen hat man zwar nichts wahrgenommen, aber desto enger schmiegte sich Sucharda an die in rein modernen Motiven ausgeführte Exedra, welche nun auch schon anfängt allzu »herkömmlich« zu werden. Bei ihm dominiert die Plastik, und das ist die Hauptsache. Die Hauptfigur, die sitzende Palackygestalt ist unter ein Piedestal gesetzt, dessen obere Fläche durch eine wildbewegte, die kulturelle und politische Thätigkeit des grossen Historikers zur Anschauung bringende Allegoriegruppe gekrönt wird. An Figuren überreich benimmt sie der ganzen Komposition die Ruhe. Aber in der Bewegung ist sie so meisterhaft dargestellt, dass jeder dem Autor gönnen wird, er möge nicht an der praktischen Lösung der Aufgabe scheitern, diese in Bronzeguss gedachte Gruppe nach ihrer Ausführung im Grossen mit der Architektur des Denkmals in Verbindung zu bringen. — An sonstigen Kunstschaustellungen hat es auch in der heurigen Saison in Prag nicht gefehlt. In die vorderste Reihe rückt das in diesem Jahre nach berühmten Mustern besonders vornehm ausstaffierte *Rudolfinum;* nur schade, dass seine Räume kaum mehr als das Heim der heimischen Kunst gelten können. Die echte Prager Kunst stellt in den Unternehmungen der beiden secessiven Zünfte »Manes« und »Jednota der bildenden Künstler« aus. Die Aufnahme-Jury des offiziellen Prager Salons wurde im Zeichen eines, uneingestandenen Zerwürfnisses zusammengestellt, und merkwürdig genug, dass die Mähr' auftauchen und sich behaupten konnte, dass es diese tristen Vorgänge waren, die den armen LEBEDA, einen unserer besten Landschafter in den Tod getrieben haben! Mehr als irgend jemals, wurden heuer die schönen Ausstellungssäle zur Sammelstätte der auswärtigen, besonders der deutschen, französischen, belgischen Kunst. Ausser einer lebensgrossen, für das Wenzelmonument gemachten Pferdestudie, einem unvergleichlich lebendig modellierten, genial aufgefassten Hengste von MYSLBECK, mit einem von demselben Meister ausgestellten Porträt des Präsidenten der Franz Josef-Akademie und ein Paar vorzüglichen, in einer stupenden Mache ausgeführten Kriegsbildern von OTTENFELD, könnte man aus der heimischen Produktion beinahe nichts meisterhaft Hervorragendes. das Herz mit nichtgekannter Freude Erquickendes, weiter anführen. Zum wenigsten die bizarren, schrullenhaften, jeder Form entsagenden, unter keinem modernen Vorwand zu entschuldigenden Phantastereien des Bildhauers BILEK, dessen Genie nun vielleicht unrettbar der mystisch-religiösen Verkümmerung anheim gefallen ist! — Das wirklich Heimische, Ursprüngliche sah man auch heuer in den Ausstellungen der beiden genannten Vereine, und dass trotz aller Uneinigkeit das Kunstleben bei uns fröhlich pulsiert, ist aus dem Umstande zu ersehen, dass nebenbei auch eine keramische und eine Kunstgewerbeausstellung in dem neuen Prachtgebäude des Kunstgewerbemuseums zu stande gekommen sind, und dass ausserdem noch eine Konkurrenz für die Pläne der modernen Neugestaltung der Kleinseite und der Altstadt — das historische Prag — (erster Preis KLUSACEK und SAKAR) zur Entscheidung gebracht worden ist. Von der Klause des still schaffenden. nie rastenden, mit mächtigen Schwingen die hehren Ziele der monumen-



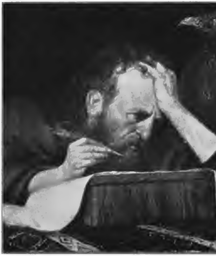
ARNOLD BÖCKLIN FLORA (1875)

(Das Original im Besitz von Max Klinger in Leipzig)



ARNOLD BÖCKLIN KINDERREIGEN (1899)

(Das Original im Besitz der Familie Böcklin)



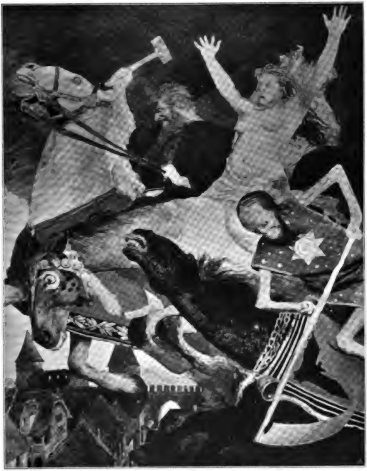
ARNOLD BÖCKLIN DER H. JOHANNES (unvollendet)
(Das Original im Besitz der Familie Böcklin)

talen Dekorationskunst erreichenden A. Hynais ist nur Erfreuliches zu melden. Neben einer den ›Winter‹ darstellenden und mit der höchsten Qualität seiner Palette ausgestatteten Allegorie, die er für den Königssalon des Nationaltheaters ausgeführt hat und womit sein die ›Jahreszeiten‹ umfassender Cyklus fertig gestellt erscheint, hat man von dem genialen Meister die Amorettenfüllungen für die Plafondausschmückung des Museumspantheons noch zu erwarten. Die originellen reizenden Skizzen, die zu dem Köstlichsten gehören, was er je geschaffen hat, schreiten rüstig vorwärts. r'l

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Für junge Künstler besteht, wie schon oft bemerkt wurde, eine gewisse Schwierigkeit, auf den Ausstellungen der grossen Künstlergesellschaften zu Wort zu kommen. Es hat sich nun hier eine Vereinigung jüngerer Künstler unter dem von kräftigem Selbstbewusstein zeugenden Namen *Phalanx* gebildet, die diesem Uebelstande abhelfen will, ohne jedoch dabei in Konkurrenz mit den schon bestehenden Künstlergesellschaften zu treten. Sie macht den sehr interessanten Versuch, der freilich mit den Bemühungen des unglücklichen Sisyphus eine verzweifelte Aehnlichkeit besitzt, allen Einfluss etwaiger persönlicher Beziehungen auf die Aufnahme der auszustellenden Kunstwerke auszuschalten. Zu diesem Behuf sind sehr komplizierte Vorschriften in die Vereinsstatuten aufgenommen worden, die eine anonym arbeitende Jury schaffen wollen und ausserdem die einzuschickenden Kunstwerke ebenfalls ohne Namensnennung zur Begutachtung einfordern, wie das sonst bei den Preisarbeiten üblich ist. Die Phalanx will ferner dem Uebelstand abhelfen, dass in München während der Wintermonate das Ausstellungswesen fast ausschliesslich der doch nicht allein von künstlerischen Momenten geleiteten Pflege des Kunstvereins überlassen ist und hat darum auf ihr Programm mehrere in diese dürre Zeit fallende Ausstellungen gesetzt. Man kann nur wünschen, dass diese neue Künstlergesellschaft ihre schönen Absichten zu realisieren im stande sein möge. Die am 17. August eröffnete Ausstellung lässt zur Zeit nur das Urteil zu, dass die Herren in der That nach künstlerischen Gesichtspunkten arbeiten; aber sie ist noch nicht ganz fertig und es sollen besonders wichtige Arbeiten noch ausständig sein. Was man bis jetzt sieht, macht den Eindruck, dass eine völlige Reife der Anschauungen und Arbeiten erst von der Zukunft zu erwarten ist. Das Ganze steht allzusehr unter dem Zeichen der Karikatur und des Hypermodernen. Die Aussteller sind zum Teil von der Secession und Luitpoldgruppe her bekannt, wie Hayek, Ernst Stern, Piepho und Hoch; zu nennen sind ferner noch Salzmann, Kandinsky und Leo Meeser. Die Plastik ist auch vertreten und zwar mit zwei der originellen Scharfrichtermasken von Hüsgen und mit Heckers glücklich karikierten Typen für das politische Marionettentheater. vl.

BASEL. Vom Basler Museum ist in jüngster Zeit eine der in Paris ausgestellten Landschaften des kürzlich verstorbenen Hans Sandreuter erworben worden. Ferner haben Basler Damen den Ankauf eines der meist bewunderten Werke der Stückel-



(Das Original im Besitz der Familie Böcklin) • •

• ARNOLD BÖCKLIN •
DER KRIEG (unvollendet)

Berg-Ausstellung bewerkstelligt und haben das Bild (›Kindergottesdienst‹) dem Museum geschenkt. Endlich hofft man in Basel das gegenwärtig in Luzern ausgestellte, bereits von der Gottfried Keller-Stiftung angekaufte letzte Bild Arnold Böcklin's ›Die Pest‹ als Depositum und erwünschten Zuwachs der dortigen schönen Böcklin-Sammlung zu erhalten. G.

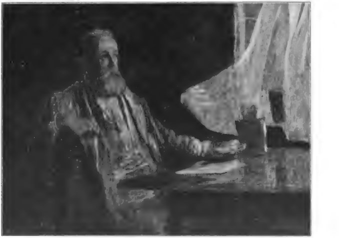
WEIMAR. Im Herbste wird hier eine umfangreiche Ausstellung von Werken des verstorbenen Landschaftsmalers und Radierers, von Gleichen-Russwurm stattfinden. Dieselbe dürfte sich um so interessanter gestalten, als sie ein vollständiges Bild von dem Werdegang und dem Lebenswerke des genialen Meisters bieten wird; nicht nur die in den letzten Jahren entstandenen Werke gelangen zur Ausstellung, sondern auch Arbeiten aus früherer und frühester Zeit. Auch aus Privatbesitz ist bereits vieles zur Verfügung gestellt worden. Die Ausstellung wird besorgt durch Prof. Theodor Hagen und den Direktor der Permanenten Ausstellung von Ahlefeldt. Gleichzeitig wird, wie wir hören, das hiesige Museum eine Ausstellung der dort befindlichen Werke Gleichens veranstalten. r.

BERLIN. Für die kgl. Nationalgalerie wurden die Originale einiger in der ›Jugend‹ veröffentlichter Arbeiten von R. M. Eichler, Max Feldbauer, Angelo Jank, Adolf Münzer und Paul Rieth erworben.

DÜSSELDORF. Der Städtischen Gemäldegalerie wurde von Frau Geheimrat Pfeiffer zum Andenken an ihren verstorbenen Gatten eines der vorzüglichsten Bilder Prof. Ferdinand Fagerlins, ›Eifersucht‹ benannt, gestiftet. Es ist ein die Kunstart dieses Meisters vollkommen kennzeichnendes hervorragendes Werk. tz.

KUNSTLITTERATUR

Hanns Floerke: Der niederländische Kunsthandel im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. (Basel 1901.) Der junge Kunstgelehrte Hanns Floerke, ein Sohn von dem vor einigen Jahren verstorbenen nahen Freunde Böcklins, hat eine Doktorschrift verfasst, die, über das fachwissenschaftliche Interesse hinausgehend, für weitere Kreise von Belang ist. Er behandelt auf Grund der zahlreichen älteren und neueren Litteratur, die wichtige Rolle, die im niederländischen und sogar im europäischen Kunstleben, der belgische und holländische Kunsthandel schon seit Jahrhunderten gespielt hat. Die klar disponierte und fesselnd geschriebene Abhandlung greift bis auf die Verhältnisse des fünfzehnten Jahrhunderts zurück, wo die Niederlande schon einen bedeutenden Export ihrer einheimischen und überall so hoch geschätzten Kunst getrieben haben und zeigt, wie durch kommunale und zünftische Massregeln der Kunsthandel immer mehr zu einer Macht gediehen ist, die die künstlerische Produktion beförderte und hob. Die Rückwirkung der nationalökonomischen Verhältnisse und merkantilen Konjunkturen auf die künstlerische Entwicklung wird eingehend und lehrreich behandelt. Die Schilderung von Einzelfällen belebt die Schrift in anregender und nicht selten amusanter Weise. Auch das Unwesen der Fälscher, die ihre leidige Thätigkeit nachweisbar schon um das Jahr 1500 und wohl noch früher betrieben haben, wird so beleuchtet, dass wir uns in dieser guten alten Zeit ganz comme chez nous fühlen. Von besonderem Interesse sind die Angaben über die persönlichen und geschäftlichen Geschicke einiger der bedeutendsten Kunsthändler des siebzehnten Jahrhunderts. vl.



ARNOLD BÖCKLIN — SELBSTPORTRÄT (unvollendet)

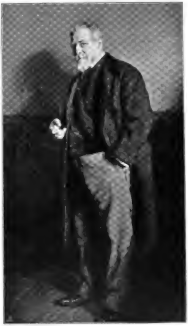
(Ursprünglich für die Gemäldesammlung der Uffizien in Florenz bestimmt. Im Besitz der Familie Böcklin)

Redaktionsschluss: 31. August 1901. Ausgabe: 19. September 1901.
Herausgeber: Friedrich Pecht. — Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DIE FRANZOSEN IM MÜNCHENER GLASPALAST 1901

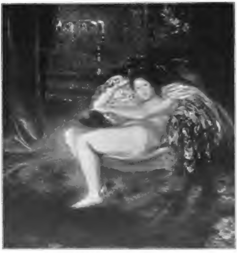
Von Fritz v. Ostini

Spät erst, anderthalb Monate nach Beginn der Ausstellung, sind die Franzosen eingetroffen. Dem Missbehagen darüber wird freilich der Stachel genommen durch die hervorragende Schönheit der Kollektion, wie sie „spät, aber doch“ zu stande kam. Was Frische, was strotzende Gesundheitsfülle angeht, bleibt auch jetzt noch die Palme der Ausstellung den Schweden, sonst aber, das muss man neidlos, oder neidisch zugestehen, kommt der französischen Abteilung des Glaspalastes keine andere gleich. Wieviel vornehm abgeklärte, wieviel solide, ernste, wahre, von nichts weniger als von müder Dekadenz zeugende Kunst! Und zwar bei den Alten, wie bei den Jungen, was ganz besonders zu denken giebt! Der nun bald siebzigjährige Akademiker **Jules Lefebvre** mit seiner (nebenstehend abgebildeten „Yvonne“ und der koloristische Himmelstürmer und typische Vertreter des „Salons der Jungen“, **Paul Albert Besnard** mit seiner „Féerie intime“ (s. S. 28) streiten sich um die Palme. Neigt unser Empfinden vielleicht auch dem Jüngeren zu, der mit diesem wundervollen Stück moderner Malerei wohl das Zeugnis seiner höchsten künstlerischen Reife ablegt, auch die Freude an dem Kunstwerk des Aelteren erfährt keine Einschränkung durch irgend ein Bedenken. Besnard hat das moderne Weib überhaupt gemalt, Lefebvre die Pariserin im speziellen, jenen rassigen, temperamentvollen, nervösen Typus einer Frau, an dem vielleicht keine Linie des Antlitzes vor dem klassischen Schönheitskanon bestehen kann und der doch bezaubernder und gefährlicher ist als jeder andere. Vor der Zartheit und Reinheit der Linien, mit denen Lefebvre dieses durchgeistigte und durchlebte Gesicht umreisst, fühlt man sich versucht, den Namen Holbein zu nennen, so wenig vielleicht sonst der kühle Pariser Kunstaristokrat mit dem tiefinnerlichen und schlichtbürgerlichen Augsburger Meister gemeinsam haben mag. Besnards heimliche Zauberin, die sich selber in der Stille ihres halbdunklen Gemaches in der eigenen göttlichen Nacktheit ein Märchenschauspiel gönnt, entzückt noch mehr, als durch den Reiz, mit dem dieser schlanke, blanke, feinsinnliche Frauenleib geschildert ist, durch die wundervolle Güte der Malerei. Besnard, der sonst alle bunten Herrlichkeiten der Iris auf der Palette führt, hat sich dieses Mal auf ein paar Töne beschränkt, sattes, tiefes, warmes Schwarz und Braun und die lichte Elfenbeinfarbe des Fleisches. Aber welcher Wohlklang, welche Fülle in diesen bescheidenen Farben! Daneben hängt **A. Déchenauds** hierunter abgebildetes „Bildnis seines Vaters“, ein Meisterwerk gradsinniger, markiger Ehrlichkeit in der Kunst, von einer so manierlosen, selbstverständlichen Vollendung der Mache, dass man von „absoluter Qualität“ sprechen, dass man sagen möchte: dieser Maler konnte diesen

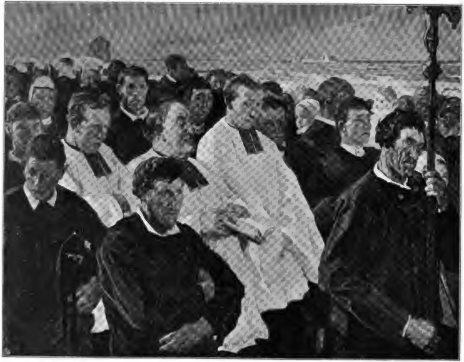


A. DÉCHENAUD BILDNIS SEINES VATERS

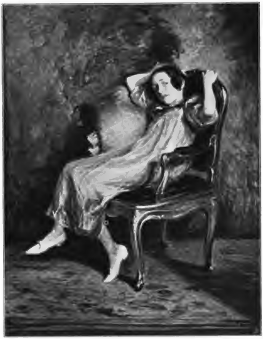
Mann gar nicht anders darstellen. Wie das da nebeneinander hängt, so wächst es auch nebeneinander in dem glücklichen Paris: Die höchste künstlerische Gesundheit und das höchste künstlerische Raffinement! Sympathisch und meisterhaft in seinen Valeurs ist Ernest Laurent's Bildnis einer jungen Dame in Schwarz (s. S. 32), von unbegrenzter Intimität der Durchbildung P. A. Dagnan-Bouveret's Frauenporträt, das sehr distinguiert, sehr kostbar, aber wie fast alles, was der Künstler schafft, ein wenig trocken ist. Zur letzteren Eigenschaft kommt bei Courtois, von dem das übrigens sehr fleissig durchgebildete Konterfei eines Herrn im schwarzen Sweater ausgestellt wurde, noch eine übergrosse Glätte, und gleiche Eigenschaften, wenn auch nicht gleich hohes Können zeigt Karl v. Stetten mit seinem „Eros Epistrophios“. Stetten, Dagnan und Courtois — man kann die drei als Positiv, Komparativ und Superlativ einer Art bezeichnen! Von dem stets eleganten und niemals tiefen Albert Aublet, der auch zu diesem Künstlerkreise gehört, ist das Bild einer Orientalin vom Stamme Sonassy zu sehen. J. J. Benjamin-Constant hat ein Konterfei des Papstes Leo XIII. gemalt, in Zeichnung und Charakterisierung wohl sehr gut, in der Farbe mit seiner Harmonie rosiger Töne für das Bildnis eines alten Mannes vielleicht zu süss. Auch ein lebensgrosses Bildnis von der Hand Edouard Manet's kommt hier zu posthumer Geltung, es stellt (s. d. Abb. a. S. 35) die Malerin Eva Gonzalès dar, mit einer breiten, flüssigen Malerei, die wir Menschen von heute besser zu schätzen wissen, als das Publikum und die Kollegen Manets vor zwanzig Jahren; das Gesicht des Fräulein Gonzalès, namentlich die glanzlosen Augen, wirken aber in seinem Bilde nicht angenehm. Vielleicht hat sie der Künstler so gemalt, um ein „Divergieren der Sehachsen“ zu verstecken, aber dann hat er jedenfalls den Teufel mit Beelzebub ausgetrieben. Die Toilette ist mit glänzender Bravour gegeben. Dankenswert ist es, dass die Kommission, welche die französischen Bilder für den Glaspalast auswählte, auch der übrigen französischen *Impressionisten* gedachte, die jetzt wieder in den Vordergrund des Interesses kamen — allerdings durch eine mit Nachdruck betriebene Spekulation des Kunsthandels und nicht durch eine organische Wendung des Geschmacks. Von Sisley (s. S. 46), von Monet, von Moret, der sich von Monet thatsächlich nur durch — einen Konsonanten unterscheidet, von Maufra und Loiseau sind landschaftliche Eindrucksmalereien hieher gekommen, die wenigstens jene künstlerische Richtung trefflich kennzeichnen, wenn sich auch im einzelnen wenig Aufregendes darunter findet. Ueberaus fein ist Pissarro's „Winter“, ein milder Pariser Wintertag, an dem der Rasen der Anlagen im heitersten Grün prangt und nicht minder anziehend sind Jean François Raffaelli's Pariser Stadtbilder (s. S. 38), geistreiche und duftige Pinselzeichnungen, welche mit vielem Glück die grossen architektonischen Formen angeben, ohne irgendwie zu jener steifen Detaillierung zu neigen, welche die meiste Architekturmalerei zu einer reproduktiven Kunst herabsetzt. Von schönem Ton, weich und ruhig gemalt sind Boudin's Marinen, namentlich die „Rückkehr der Fischerboote“ (s. S. 47); man versteht von diesen Bildern nicht recht, wie man in Paris dazu kam, gerade diese stillen und einfachen Künstler zusammen mit jenen impressionisten so geräuschvoll „wieder



PAUL ALBERT BESNARD ·FEERIE INTIME·

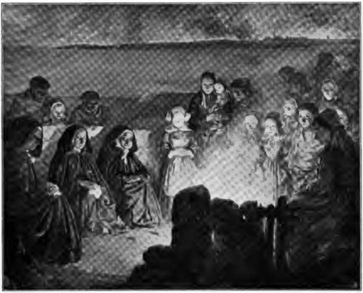


LUCIEN SIMON EINE PROZESSION



(Münchener Glaspalast 1901:
Französische Abteilung) ● ● ●

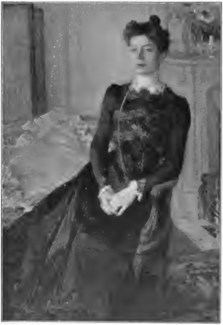
JACQUES EMILE BLANCHE
●●●● DAS ERWACHEN ●●●●

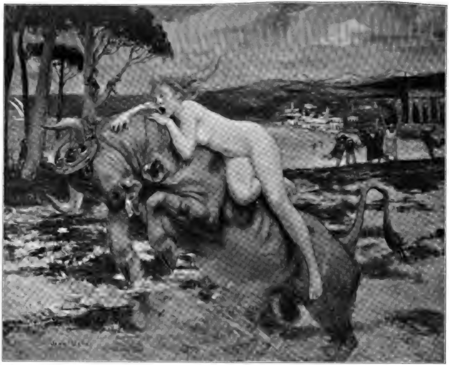


CHARLES COTTET JOHANNISNACHT

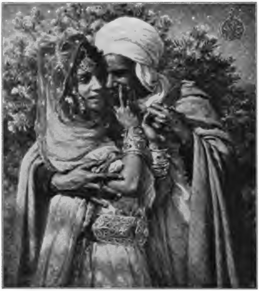
zu entdecken". Von **Renoir** ist nur eine Kleinigkeit da, eine sitzende Frau im Hemd, in der Formgebung lockerer, als es gerade Renoir nötig hat, als Tafel aber sehr reizvoll in dem zarten Perlmutter ihrer Farbe. Auch **Charles Cottet** wird oft mit diesen Impressionisten zusammen genannt, und seine treffliche kleine Marine „Stürmisches Wetter" gehört ja wohl auch mit in jene Kategorie von malerischer Wiedergabe flüchtiger, landschaftlicher Eindrücke. Ganz anders ist sein grosses, figurenreiches (hierüber gegebenes) Bild „Johannisnacht" mit den ernsthaft um ein Feuer gelagerten Schifferfrauen und Kindern. Das ist sehr sorgfältige, bedächtige — für ein Nachtstück fast ein wenig zu bedächtige Arbeit! Gerade für diese Aufgabe wäre ein leichterer, flüchtigerer Strich vielleicht der bessere. Im übrigen muss man wohl sagen, dass unter den vielen Schlagworten, die auf dem Gebiete der Malerei im letzten Drittel des jüngstvergangenen Jahrhunderts geboren worden sind, das Wort „Impressionismus" eines der hohlsten und nichtsnutzigsten ist. Preisfrage: wo fängt der Impressionismus an und wo hört er auf? Und ist nicht schliesslich jeder ein Impressionist, der versucht, die Natur malerisch wiederzugeben, wie er sie sieht?

Ein köstliches Werk ist wiederum die Arbeit des Landschaftspoeten **Réné Mesnard** „Die Herde"; Abendstimmung über einem See, prachtvoll, tief und warm in ihrer Farbenharmonie, die einen anmutet wie Orgelton. So grosse, schöne Innerlichkeit ist bei französischen Landschaftern merkwürdig selten. Auch **Henri Thiérot**'s grosses Abendbild „Die Quellen" (Abb. a. S. 40), das der bayerische Staat erworben hat, besitzt etwas von jenen Vorzügen, auch dieses Bild fällt durch seine Poesie auf, im Gegensatz zu andern Landschaftsbildern der Gruppe, die mehr durch die Eleganz der Mache hervorragen, wie **Muenier**'s „Sommerabend", **André Dauchez**' Landschaft mit Badenden (s. S. 41), die ein wenig auf Poussin zurückweist — noch besser und moderner ist des gleichen Malers kleine Sumpflandschaft —, so Le Sidaner's in ihrer Art hochvollendeten zwei Bilder eines „kleinen Platzes“ in verschiedenen Stimmungen. Einen Glanzpunkt des Franzosensaales bildet die (a. S. 29 reproduzierte) „Prozession“ von Lucien Simon, mit vielen energisch geschnittenen Charakterköpfen von bretonischen Fischern und Bauern, Gesichtern, aus deren derben Zügen merkwürdig tiefe Andacht spricht. Jeder dieser Köpfe ist aber auch mit künstlerischer Andacht erfasst und durchgebildet und dabei doch stark und schnittig gemalt. Von gleicher Hand stammt ein kleineres vorzügliches Stilleben und ein Atelierinterieur, das in seiner saftigen Farbengebung fast ein wenig an Slevogt erinnert. Das Bild ist aus dem Hauptsaal in eine verschwiegene Ecke des kleineren Raumes für französische Bilder verbannt worden, vermutlich wegen des nackten Modellchens, das im Vordergrunde sitzt. René Xavier Prinet stellt in seiner „Kreutzersonate“ (s. S. 42) ein Liebespaar in weltvergessenem Umschlingen mit so viel heisser und herber Leidenschaft dar, wie sie unserer deutschen Genremalerei nur selten zu Gebote steht. Er hat auch keine Familienblattnovelle gemalt, sondern ein Drama von packender Wucht. Viel novellistischer und empfindsamer ist Louis Ridel's „Abschied“ mit den zwei lebensgrossen Frauengestalten. Der Farbe und dem Vortrag nach möchte man das Bild eher für das Werk eines Engländers halten als für das eines Franzosen. A. E. Dinet liefert mit der Darstellung seines schwärzlichen Liebespaares „Arabisches Märchen“ (s. S. 34) eine gute malerische Arbeit; die Enthauptung Johannes des Täufers von Puvis de Chavannes (s. S. 43) hat wenigstens starkes geschichtliches Interesse, wenn einem auch die unbeschreibliche Teilnahmslosigkeit der wartenden Salome ein wenig seltsam vorkommen mag. Verblüffend geschickte Technik zeigt Gaston la Touche in seinen Aquarellen, der Schilderung des Publikums „Im Theater“, einer Weltdame „Nach dem Balle“ und dem (a. S. 44 gegebenen) Bilde des „Gekreuzigten“. Er weiss unbestimmte, geheimnisvolle Beleuchtung überraschend wahr wiederzugeben, die Figuren wirken zu lassen wie die Vision eines Augenblicks. Diese pikante und virtuose Mache passt allerdings besser zu jenen Schilderungen aus der grossen Welt, als zur Darstellung des Gekreuzigten, aber auch dieses Bild macht einen magischen, starken Eindruck. Ein paar drollige Grotesken haben Jean Veber zum Autor, einen Künstler, den wir bisher nur aus dem „Rire“ und andern Witzblättern kannten. Wie jetzt auch bei uns so mancher Zeichner, entpuppt er sich da als trefflicher Maler und, was das beste ist, seinen Humor hat er dabei nicht vergessen. Von höchster Drolerie ist auf seinem (nebenstehend abgebildeten) „Raub der Europa“ der vergnügte Stier mit der schiefaufgesetzten Krone und nicht minder komisch „Madame l'Oie“ (s. S. 39), eine haushohe, mit Bändern und Orden behängte Gans, die feierlich durch die Stadt geleitet wird, vom lieben Publikum mit Staunen und Ehrfurcht begrüsst. Die Bildchen sind überaus farbig und nichts


ERNEST LAURENT BILDNIS



JEAN VEBER DER RAUB DER EUROPA



A. E. DINET ARABISCHES MÄRCHEN

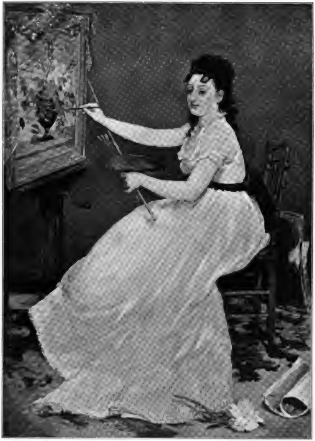
weniger als flüchtig gemalt und jede Figur ist mit Humor gekennzeichnet. Eigentlich hat sich Jean Veber da ein Genre geschaffen, das sich so ziemlich mit unseres Julius Diez' neuer Specialität deckt: Die beiden erobern dem Staffeleibilde ein Gebiet des Humors, das man bisher für die ausschliessliche Domäne der illustrativen Kunst gehalten hat. Damit ist aber der Malerei eine sehr wertvolle und nahezu unerschöpfliche Stoffwelt erschlossen. Am wenigsten Freude im französischen Saal kann man an EDOUARD DETAILLE's „Bonaparte in Aegypten" (s. S. 45) haben. Das Bild ist hart und schwer in der Farbe ausgefallen — Ateliermalerei, die sich vergeblich müht, uns das Licht des Südens vorzutäuschen.

Mit den Gemälden kamen auch noch einige kleinere plastische Werke aus Paris zu uns, darunter eine Menge Statuetten und Ziergeräte mit figürlichem Schmuck von VILLÉ VALLGREN, die in der Auswahl fast zu umfangreich ist und in der Anordnung zu dicht bei einander steht, um noch alle Feinheiten der Modellierung und Erfindung zur Geltung gelangen zu lassen. Zwei graziöse Tänzerinnen in Bronze und Vergoldung von AGATHON LÉONARD (eine davon abgebildet a. S. 37), die, ohne Sockel, auf den Falten ihrer langhinabwallenden Gewänder stehen, würden einen eben so eigenartigen als vornehmen Tafelschmuck geben. Mit Meisterschaft und Grazie hat PIERRE ROCHE die Loie Fuller im tollsten Momente ihres Serpentintanzes als Bronzefigürchen festgehalten. Von G. MICHEL finden wir ein Marmorbasrelief die „Zauberin" (s. S. 36), dessen kauernder Akt gar fleischig und weich modelliert ist, von GARDET eine auffallend fein in Marmor geschnittene Löwenstatuette und von JEAN HUGUES in Marseille die dekorative Büste einer schönen Byzantinerin, polychrom in Marmor und Erz mit Augensternen aus Lapis lazuli ausgeführt.

DER KRAFTMEIER

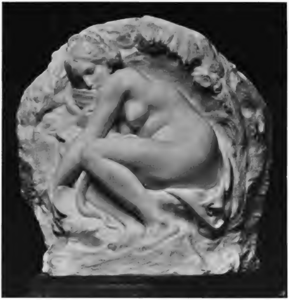
Um nur kein Alltagsgeist zu sein,
Malt er das Kühnste, selbst das Freche,
Er will partout ein Kraftmensch sein,
Um zu verbergen seine — Schwäche.

Max Bewer



(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung) ▪ ▪

▪ ▪ EDOUARD MANET ▪ ▪
BILDNIS DER MALERIN
EVE GONZALÈS ▪ ▪ ▪ ▪ ▪



GUSTAVE MICHEL EINE ZAUBERIN
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

DIE PFLEGE DER KUNST

Von Wolfgang von Oettingen

(Nachdruck verboten)

Wir leben in einer so kunstfreudigen und im künstlerischen Schaffen so üppigen Zeit, dass eine kurze Betrachtung der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen dem Publikum und den Künstlern nicht ungerechtfertigt sein mag. Wir sehen einen nicht geringen Teil des nationalen Reichtums sich jährlich in Werke der Kunst und des Kunsthandwerks umsetzen und fragen dann wohl nach den Wegen und den Prinzipien, die diesen wichtigen Vorgang bestimmen. Es handelt sich also darum, festzustellen, wer eigentlich mit Kunst und Künstlern zu thun hat und wem es vorbehalten ist, die sogenannte Pflege der Kunst auszuüben; wobei sich dann vielleicht ergeben wird, dass wir diesen vornehmen Ausdruck nur zu oft missbrauchen und der Kunst mit ihm Unrecht thun.

Zunächst sei daran erinnert, dass eine sehr verbreitete und durchaus nicht unwesentliche Art von Kunstschaffen eine Pflege überhaupt nicht beansprucht. Die ganz naive, sozusagen kunstlose Kunstübung, die jedermann aus Naturbedürfnis so vor sich hin treibt, das Wanderlied, das wir singen oder pfeifen, der Vers, in dem wir unsere Gefühle lyrisch gestalten, die Schnitzmuster, mit denen der Bauer sein Gerät verziert, die Zeichnung, die uns mit ungefügen Strichen die Erinnerung an eine schöne Gegend wachhält, ja, in gewissem Sinne jedes phantasievolle Kinderspiel — alles das gehört so sicher in den Bereich der Kunst, als es nicht gepflegt zu werden braucht und in der That auch nicht eigentlich gepflegt wird.

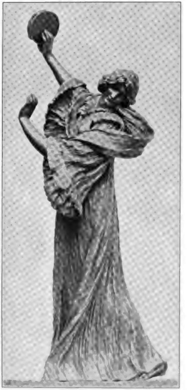
Auch die anspruchsvollere Dilettantenkunst, die Kunst, deren Technik erlernt und deren eindringendes Verständnis erstrebt wird, gehört nicht zu der angeblich gepflegten Kunst. Sie ist ein notwendiger Luxus, den wir nur in uns selber pflegen, den wir grossziehen, um uns an ihm zu ergötzen, mit ihm uns zu beschäftigen und unsere Nebenmenschen, wenn es möglich ist, mit ihm zu erfreuen.

Dagegen geht die Kunst, die gewerbsmässig ausgeübt wird, ohne Zweifel nach Brot: der zünftige Künstler, dessen Lebensarbeit in der Erzeugung von Kunstwerken besteht, bedarf durchaus nicht nur der Anerkennung, sondern auch des Erwerbes. Er bedarf eines Publikums, an das er seine Werke absetzt; meist wird sich aber das Verhältnis so gestalten, dass er für ein Publikum, d. h. im Sinne und im Auftrag desselben, arbeitet; und wenn dieses Publikum ihn mit Ueberlegung beschäftigt, so könnte wohl von einer Pflege der Kunst die Rede sein.

Aber auch dann nur unter besonderen Voraussetzungen. Jemanden pflegen, heisst einen der Erhaltung und Unterstützung Bedürftigen vor dem Niedergang schützen und zu Kräften bringen. Dazu gehört, dass der Pfleger den Zustand des Pfleglings kennt und überschaut, und dass er die Mittel, ihm zu helfen, zweckmässig und mit hingebender Sorgfalt anwendet. Nur ein solches Publikum also darf auf den Ehrentitel eines Kunstpflegers Anspruch erheben, das der Kunst und den Künstlern gegenüber einen freien, die banausischen Rücksichten überragenden Standpunkt einnimmt und diese Erleuchtung dazu benutzt, mit höchstem Takt und vollkommener Diskretion dem den Laien im Erfinden und Schaffen seinerseits überragenden Künstlergenius die gesunde Freiheit zu gewährleisten. Es fragt sich, wo unter unserer Sonne ein so geartetes Publikum zu finden ist. Wahrscheinlich in einzelnen Exemplaren überall und Ganzes nirgends.

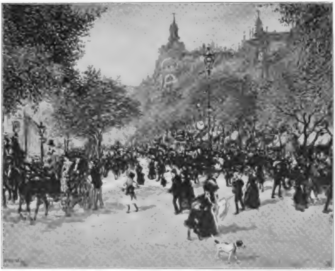
Wir verstehen in diesem Zusammenhange unter Publikum die Summe der Menschen, die bewusst ein Verhältnis zu der Kunst unterhalten, die also Kunstwerke, bestellte oder nicht bestellte, für sich oder für andere erwerben, oder auch nur, im Geniessen der Kunst Gedanken und Urteile erzeugend und äussernd, als eine kaum wägbare Masse einen immerhin bemerkbaren Einfluss auf den öffentlichen Geschmack und auf die Richtung der Kunstentwickelung ausüben. Das Publikum setzt sich also zusammen aus den Elementen, die dem Künstler durch den Eintausch seiner Werke gegen Werte den Lebensunterhalt verschaffen, und aus solchen, die ihn durch abstrakte Anerkennung oder Widerspruch hemmen und fördern.

Wer sind nun die Käufer der Kunstwerke? Fassen wir den Begriff ganz flach und weit, so gehören zu ihnen zunächst die unzählbaren Scharen derer, die das Bedürfnis nach Anregung der Phantasie und nach feinsinnlicher Ergötzung von Auge und Ohr durch den Ankauf mehr oder weniger billiger Kunstware, durch Bezahlung des Eintrittsgeldes in Theater und Konzerte, durch den Erwerb von Dichterwerken befriedigen. Sie sind die Konsumenten und also die Förderer eines Kunstwesens aus zweiter Hand. Da Originale, wie ein eigens für einen einzelnen gezeichnetes Muster am Gerät oder Gewand, eine Statue von der Hand ihres Erfinders, ein Oelgemälde, eine theatralische Specialschöpfung, eine auf Wunsch komponierte Symphonie, ihnen unerreichbar sind, so geniessen sie für ihr Geld die Vervielfältigungen solcher Werke; sie begnügen sich



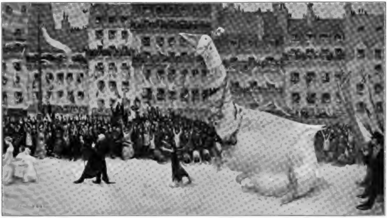
AGATHON LÉONARD TÄNZERIN
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

mit Reproduktionen, die nicht nur da an Feinheit und Wert verlieren, wo es sich um mechanische, das Kunstwerk popularisierende Maschinenarbeit handelt, sondern auch da, wo aus Rücksicht auf die Billigkeit Originale unter ungünstigen Umständen preisgegeben werden: Gemälde und Statuen in überfüllten, schlecht beleuchteten Museumssälen statt in vornehmer, ihnen genau angepasster Umgebung, Musikstücke und Theatralisches von unzureichenden Kräften aufgeführt, Dichtungen, die man aus dem Munde des Dichters oder eines würdigen Interpreten empfangen möchte, in beleidigend gemeinen Buchausgaben. Man kann nicht leugnen, dass die Masse dieser Mäcenaten, in der sich Vertreter aller Nationen von der unkultiviertesten an, aller Stände vom Bauern bis zum Fürsten, aller Bildungsgrade und aller Lebensalter zusammenfinden, ebenso schwerfällig als erdrückend ist. Sie gleicht dem Meere, das, sich selbst überlassen, nach den ihm innewohnenden Gesetzen in Ruhe wirkt und webt, aber, vom Sturm erfasst und angetrieben, auf ganz ungeheure Uebergriffe verfällt. Wie das Meer dem Winde, so ist die Menge zeitweilig äusseren Einflüssen unterthan, infolge deren sie eine verhängnisvolle Macht ausübt. Moden, und keineswegs nur Kleidermoden, von einer energischen Minorität aus irgendwelchen Gründen aufgebracht, bestimmen Perioden und streckenweise den öffentlichen Geschmack, die ästhetische Ueberzeugung, die in den seltensten Fällen selbstständig durchgebildet wird. Wie die Moden, so wechseln dann auch die Traditionen und mit ihnen die Grundsätze; was heute noch Stil ist, wird morgen Manier sein, und die Mehrzahl der Künstler, in Abhängigkeit von den Reproduzenten ihrer Werke und durch diese von der Konsumentenmasse, wird von der Bewegung des Geschmackes mitgerissen. Ob das ein Unglück sei, darüber lässt sich streiten; so absurd im einzelnen die Menschheit sich gebärdet, sie geht doch ihren festen, vorgeschriebenen Gang im folgerichtigen Schritte der Natur und in engster Verbindung mit ihr schreitet ebenso unablässig vorwärts die Kunst, die ja doch, nach der Erhaltung des Individuums und der Gattung, die wesentlichste Sorge der Menschheit ist, weit wesentlicher als die Wissenschaft, die in der That nur besonders begabten Geistern vorbehalten bleibt.



JEAN FRANÇOIS RAFFAELLI AUF DEM BOULEVARD DES ITALIENS

(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)



JEAN VEBER · MADAME L'OIE ·

(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

Die Masse des Publikums also, mit elementarer Gewalt, bethätigt sich als Trägerin der abgeleiteten Kunst; sie ernährt Legionen untergeordneter Kunstproduzenten und lässt sich zugleich von diesen in seltsamem Spiele des Wagebalkens bald leiten, bald begleiten. Von einer zielbewussten Pflege dieser Künstler und ihrer Künste kann natürlich nicht die Rede sein; die Massenhaftigkeit und Mittelmässigkeit dieses Schaffens und Geniessens existiert ganz von selber, obgleich die Zahlungsfähigkeit des Publikums dabei die Grundlage bildet.

Anders verhält es sich mit den bedeutenderen Originalwerken der Künstler. Der Handel mit ihnen ist weitaus beschränkter, sowohl was die Zahl der Künstler als was das Publikum betrifft. Die Sixtinische Madonna fand bis jetzt nur zwei Käufer: den Prior von San Sisto, der sie bestellte und den Kurfürsten von Sachsen — ihre Nachbildungen setzen in tausend Formen Millionen von Händen und Börsen in Bewegung. Das Publikum, das sich durch Ankauf mit Originalen umgiebt, die Kunsthändler höheren Ranges dazu, und nicht minder die Kunstfreunde und -Kenner, die nicht selber kaufen können, aber ernsthafter und tiefer geniessen als der Durchschnitt, alle diese Leute stehen dicht an den Quellen der Kunstwerke, sie umgeben die Künstler, berühren sich mit dem Kunstwesen unmittelbar. Wenn jemand, so müssen doch sie die Kunst nicht nur ernähren, sondern auch pflegen.

Genau betrachtet, vermindert sich die an sich geringe Zahl auch dieser Mäcenaten, sofern sie die Künstler zu deren Bestem beeinflussen sollen. Die Kunstkenner mögen richtige, feinsinnige Anschauungen entwickeln: sie werden mit ihnen allenfalls auf die Laien wirken, auf die Künstler nur dann, wenn sie diesen nichts Neues sagen. Die Kunsthändler, unter denen es freilich auch zeitweilig führende, vornehme und selbständige giebt, hängen leider meist mehr vom Publikum als von den Künstlern ab und sind also in ihrer Wirkung auf diese nicht immer unbefangen; sie machen Moden und folgen ihnen, so dass die Achtung vor dem, was der Künstler seiner Natur nach geben will, beeinträchtigt werden muss. Und was die Käufer betrifft, so weiss man ja, dass Glücksgüter und Schönheitssinn nicht notwendig miteinander vereinigt sind. Welche Unsummen werden vergeudet für angebliche Kunstwerke, die in Wahrheit nur Blendwerke sind!

Aber mag das alles auf sich beruhen und nehmen wir an, dass wir Kunstfreunde finden, denen es gelingt, selbständige Künstler aufzuklären, dass Kunsthändler da sind, die mit untrüglicher Festigkeit die echten, gültigen Kunstwerke erwerben und weitergeben, die hohlen aber auch nicht den Thoren anhängen, dass geschmackvolle Millionäre wie in den goldenen Zeiten der Renaissance danach streben, die Wirtschafter der edelsten Künstler

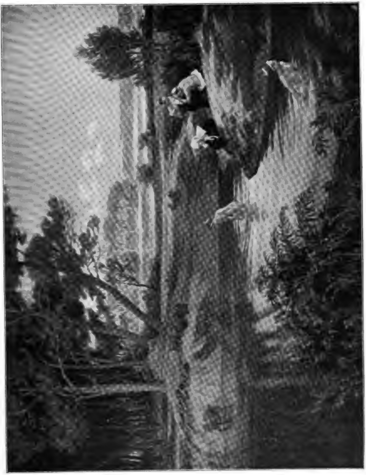
HENRI THIÉROT DIE QUELLEN

(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

zu sein. Damit wären doch die Bedingungen zu einer Pflege der Kunst gegeben?

Das mag wohl sein, und allerdings sind Teile dieser idealen Verhältnisse hier und dort vorhanden. Dennoch bleibt zweifelhaft, ob die daraus erfolgende Bereicherung verdienter Künstler eine Pflege der Kunst zu nennen ist. Der redefertige Kunstfreund hat den Künstler zu einer gebildeten und begründeten Ueberzeugung bekehrt; der Kunsthändler hat ihm klar gemacht, wo die Grenzen seines Talentes sind, der Käufer beweist ihm, welche Hochachtung und Dankbarkeit er ihm entgegenbringt — wird der Künstler durch das alles beeinflusst, von seinem guten Wege auf einen besseren gelenkt werden? Manchmal, jedoch selten, kann es geschehen. Aber der wirklich selbständige Künstler — und eben solche sind es, die durch ihre Inspirationen von jenseits der endlichen Welt und selbst durch ihre Irrtümer neue Bahnen eröffnen und den Fortschritt der Kunst ermöglichen, wenn sie von der unreifen Masse nicht erstickt werden — also der wirklich mit dem Genius begabte Künstler vergisst im Handumdrehen die ästhetischen Grundsätze, die er in einer matten Stunde sich hat einreden lassen, und er bleibt auch gegenüber der Persönlichkeit des liebenswürdigen Gönners oder achtungsvollen Nährvaters im Grunde spröde. Es ist wohl klar, dass bei ihm wohl von einer Förderung seiner Absichten und Pläne, nicht aber eigentlich von einer zielbewussten, einer teleologischen Pflege seiner Kunst die Rede sein kann.

Demnach käme es nur darauf an, dass ein reich und gut beschickter Kunstmarkt erhalten und möglichst oft geleert werde; und die Kunst zu „pflegen“ wäre niemandem vorbehalten? Der Staat kann und muss sie pflegen, wird hier mancher antworten. Der Staat gründet den bildenden Künstlern Akademien, den musizierenden Konservatorien, auch Mimen und Tänzer finden staatliche Stätten für ihre Ausbildung. An diesen Anstalten werden die jugendlichen Talente auf eine ebene Bahn gebracht, sie erhalten geordnete Elementarkenntnisse als die Werkzeuge für ihre später selbständige Thätigkeit, und diese Erziehung kann eine gesunde Richtung für die ganze Zukunft des Künstlers gewährleisten, wenn sie bedacht und vernünftig angelegt wird. Weiter sorgt der Staat durch Unternehmungen aller Art, deren Charakter durch ihn bestimmt wird, für eine kontrollierte Thätigkeit der Künstler, die sie sich zu Nutzen machen, und entsprechend für die Geschmacksbildung des Publikums. Da werden Konkurrenzen aus-



ANDRÉ DAUCHEZ LANDSCHAFT

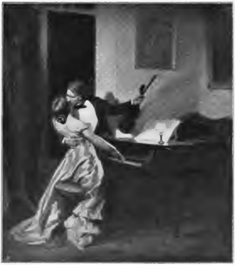
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

geschrieben, Ausstellungen angeordnet, Preise und Stipendien verteilt; da werden Hoftheater als Musteranstalten entwickelt; Aufträge von öffentlichem Interesse werden gegeben, Bauten errichtet, die Gebäude geschmückt. Schliesslich ist es doch auch der Staat, der die Museen u. s. w. zweckmässig verwaltet; und da die Staatsverwaltung als etwas Einheitliches zu denken ist, insofern sie auf der besten Kenntnis und Beurteilung der vorhandenen Verhältnisse beruht, so muss doch wohl zugestanden werden, dass der Staat in Wahrheit eine Pflege der Kunst ausübt.

Eine Art von Pflege, wird der Skeptiker zugeben. Denn wären auch die Beamten, die im Räderwerk der Staatsmaschine die betreffende Arbeit verrichten, durch Einsicht und Beharrlichkeit immer so zuverlässig wie stählerne Maschinenteile deutschen Fabrikates, ihre Energie würde doch nicht durchdringen, und ihre Pflege- und Erziehungspläne, wenn sie sie ernstlich hegen, scheitern unfehlbar — woran? An der ätherischen Natur der Kunst.

Der junge Mensch, der Beruf zu einer Kunst zeigt, soll, wie oben gesagt, mit den nötigen Werkzeugen, den Elementarkenntnissen und -fertigkeiten ausgerüstet werden und für seine weitere Ausbildung mögen ihm allerhand Erleichterungen bereitgestellt sein: das ist die Aufgabe des Staates, so weit reicht seine Pflege. Nur denke man nicht, dass damit den Künstlern, auf die es ankommt, eine Richtung gegeben werde. Die Beherrschung kleiner Talente ist ziemlich wertlos; der starke Genius, dessen Phantasie neue Welten erschliesst und die schönste Blüte des menschlichen Geistes darstellt, lebt nur in völliger Freiheit. Sein Wollen überfliegt die Sorgfalt auch des besten Beraters; er wird nicht beeinflusst, weil er unberechenbar, unergründlich ist. An ihm erlahmt die väterliche Pflege; ihm kann nur gedient werden.

Und doch bedarf auch der Genius einer Pflege, aber er giebt sie sich selbst. Nichts Gesundes und Tüchtiges besteht in dieser Welt ohne Gesetz: die Ehrfurcht vor dem seinigen, durch Intuition erkannten ist es, die der Genius pflegt, und insofern giebt es eine Pflege der Kunst. Auf welche Weise der geniale Künstler sich zähmt und erzieht — das zu untersuchen gehört nicht in den Rahmen dieses Aufsatzes, darüber Vorschriften aufzustellen, ist überhaupt unmöglich.



RENÉ XAVIER PRINET »DIE KREUTZER-SONATE«
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

APHORISMEN

Alles wohnt hier zur Miete; was aber der Genius einmal einlogierte, dem lässt sich nicht so leicht kündigen.

•

Alles Grosse, Gewaltige, an das der schöpferische Geist des Menschen, es zu gestalten, herantritt, übt eine ihm entgegenwirkende Kraft aus. Kann jener es nicht bewältigen, so zieht es ihn, wenn er es an sich gekettet, leicht selbst ins Verderben.

•

Auf dem echten Lorbeerkranze schimmern nicht allein die Tropfen des Schweisses, sondern auch die Thränen des Schmerzes.

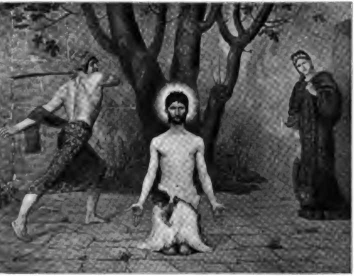
•

Der Reichtum des Genies liegt nicht sowohl darin, dass es mehr als andere zahlen kann, sondern dass es stets in solchen Münzen zahlt, die alle sein eigenes Gepräge tragen.

•

L'art et surtout la poesie c'est un jeu; mais un jeu avec les choses les plus grandes, les plus serieuses et effrayantes de la vie.

Joh. Jacob Mohr



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES DIE ENTHAUPTUNG JOHANNIS DES TÄUFERS

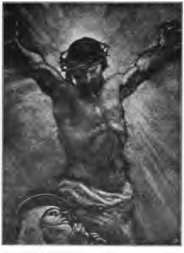
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

EUGÈNE JETTEL
(gest. 27. August)

WIEN. **Eugène Jettel**, der feinfühlige Landschafter aus der Wiener Schule der sechziger Jahre, ist am 27. August in Triest einem Herzschlage erlegen. Jettel wurde im Jahre 1845 zu Johnsdorf in Mähren geboren, studierte an der Wiener Kunstakademie und war mit Schindler und Ribarz der Stolz und die Hoffnung der Schule. Albert Zimmermann, der begeisterungsfähige, treffliche Meister, führte seine Jünger nach Salzburg und in die bayerischen Berge. Am Mönchsberg, in der bayerischen Ramsau und am Hintersee entstanden die ersten Arbeiten, welche Aufmerksamkeit erregten. Jettels ›Hintersee im Nebel‹, sowie Schindlers Erstlingswerk ›Waldfräuleins Geburt‹ sind im Besitze der Galerie an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Weltausstellung 1873 brachte dem mit der Kunstwelt in nur loser Fühlung stehenden Wien die Offenbarungen der Barbizonschule, und die Wiener Landschafter gerieten ganz in den Bannkreis der Franzosen. Jettel und Ribarz wanderten kurz darauf nach Paris aus, nur Schindler blieb der Heimat treu, was ihm diese etwas spät — erst nach seinem Tode, lohnte. Besser ging es Jettel in Paris, wo die dort lebende Wiener Künstlerkolonie an einem Landsmann (einem grossen Kunsthändler) lange Zeit hindurch eine wertvolle materielle Stütze fand. Jettels nicht übermässig kräftiges aber ungemein nobles Talent entwickelte sich in Paris in der ersten Zeit in der glücklichsten Weise und er errang sich in den Kreisen der französischen Künstler eine ganz ungewöhnliche Position. Seine persönliche Liebenswürdigkeit, sein heiteres, ruhiges Wesen und nicht am wenigsten sein durch und durch künstlerisches Empfinden erwarb ihm unter den ersten französischen Künstlern warme Freunde. Für seine Landsleute war Jettels bescheidene Behausung am Boulevard Clichy die Zuflucht, der Ersatz der Heimat. Alle jungen Wiener Künstler, welche in den letzten zwanzig Jahren nach Paris gekommen waren, genossen Jettels Gastfreundschaft und fanden dort mit der Heimat gleichzeitig den Kontakt mit der Pariser Künstlerschaft. Als im Jahre 1889 die Spaltung unter den Künstlern die Société du Champ de Mars, die erste Secession, ins Leben rief, war Jettel mit unter den Gründern, an deren Spitze sich der alte Meissonier stellte. Jettels commerzielles Verhältnis zu einem Kunsthändler veranlasste ihn zu grosser Produktivität, was auf die Dauer für jede künstlerische

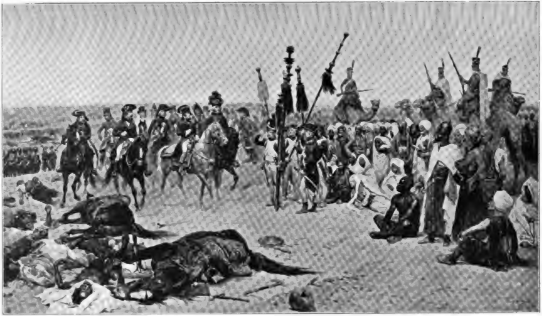
Kraft von Nachteil ist. Gerade in Paris sind die Kunsthändler eine Gefahr für die Künstler. Auch Jettels Schaffen verflachte mit der Zeit und schliesslich schwand auch dem Handwerk der goldene Boden. Zu diesem Ende gelangten neben hervorragenden Franzosen fast alle Wiener Künstler, welche sich zu lange in Paris aufhielten. Im Jahre 1897 sah Jettel, nach vierundzwanzigjähriger Abwesenheit, zum erstenmale die Heimat wieder. Die erste Ausstellung der Wiener Secession, ein künstlerisches Ereignis, welches in das versumpfte Wiener Kunstleben einen so frischen, fröhlichen Zug brachte, lockte Jettel nach Wien. Die herzliche Aufnahme, welche der sympathische Künstler hier im Kreise der jüngeren Kollegen fand, erregte in ihm ein mächtiges Heimweh und veranlasste ihn sofort nach seiner Rückkunft in Paris die gänzliche Uebersiedelung nach Wien zu bewerkstelligen. Jettels Arbeiten fanden in den Ausstellungen der Secession den grössten Beifall und zwar vorwiegend in jenen Kreisen der Kunstfreunde, welche wohl gerne mit der Zeit gehen wollten, sich aber vor jedem, ihnen noch nicht mundgerecht gemachten, künstlerischen Temperament bekreuzigten. Diesen Kreisen ist Jettels zahme poetische Empfindung das versöhnende Element. Ob sie auch die Noblesse seiner Anschauung, welche ihn bis zum Schlusse auszeichnete, mitfühlen, möge bezweifelt werden. Eugène Jettel war das Glück beschieden, aus einer verhältnismässig heiteren, freudvollen Gegenwart plötzlich ohne Kampf abgerufen zu werden. In der österreichischen Kunstgeschichte hat sein Schaffen, von dem auch die ›K. f. A.‹ durch die in H. 21 des IX. Jahrg. reproduzierte Landschaft ›An der Seine‹ gelegentlich eine Probe mitteilte, einen bleibenden Platz, sein persönliches Andenken werden alle treu bewahren, welche das Leben mit ihm in Berührung brachte. B. Z.



GASTON LA TOUCHE DER GEKREUZIGTE
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

DÜSSELDORF. Im benachbarten Bochum ist in den letzten Wochen ein interessantes Werk der Düsseldorfer Monumentalmalerei vollendet und der Oeffentlichkeit übergeben worden. Es sind die Gemälde im Stadtrats-Saal von Professor **Fritz Neuhaus**, die im Auftrag und auf Kosten der Stadt Bochum und des um die Pflege auch der monumentalen Kunst so überaus verdienten Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen entstanden sind. Es kamen für die Ausschmückung nur eine sehr hohe Schmalwand und eine etwas niedrigere Längswand des neuen, von einem Tonnengewölbe gedeckten Saales in Betracht. Auf der ersteren befindet sich das Hauptbild, dessen Komposition durch die Höhe der Fläche beeinflusst wurde. Das Motiv ist eine allegorische Darstellung der Huldigung des Bergbaues und der Industrie vor den drei Hohenzollern-Kaisern. Dieselben stehen in einem hohen, architektonisch reich entwickelten Portal, und vor ihnen vorbei zieht auf einem mit Schienen bedeckten Wagen die Industrie in Gestalt einer idealen Frauengestalt. Die Pferde führt ein Arbeiter in der Tracht eines Schmelzers. Vor dem Wagen schreiten zwei Bergleute, von denen einer eine Fahne trägt. Zur Seite des Portals als Zeugen der Huldigung stehen drei um Westfalen hochverdiente Männer: Freiherr v. Vincke, v. Stein und Harkort. Die Längswand bot der Phantasie des Malers ein reicheres und wechselvolleres Feld dar. In der Mitte der mannshohen Holztäfelung befindet sich der ebenfalls in Holz ausgeführte Sitz des Vorsitzenden der Stadtverordneten. Ueber diesem entwarf der Künstler eine gemalte Nische, in welcher die allegorischen Figuren der Kraft, der Wahrheit und des Rechts mit ihren Emblemen thronen. Rechts und links von diesem dekorativen Mittelstück blieben zwei grosse Flächen für historische Darstellungen übrig. Da nun die Stadtgeschichte Bochums an malerischen Motiven nicht gerade sehr reich ist, so wählte der Künstler für die linke Wand die Darstellung eines der für Westfalen so charakteristischen Femgerichte, für die rechte die wenigstens auf eine geschichtliche Persönlichkeit zurückzuführende ›Bestätigung der Städterechte an die Bürger Bochums durch Engelbert von der Mark auf Schloss Blankenstein an der Ruhr‹. Bei diesen beiden Bildern zeigt Neuhaus in hervorragendem Masse seine Meisterschaft als Historienmaler grossen Stils, die er schon in zahlreichen geschichtlichen Bildern, meist grossen Umfanges, bewährt hat. Die ganze Arbeit ist wiederum ein schönes Zeichen für das immer allgemeiner werdende Kunstinteresse, das wiederum gerade durch solche grossen Werke an öffentlicher Stelle gepflegt und vermehrt wird. A. A.

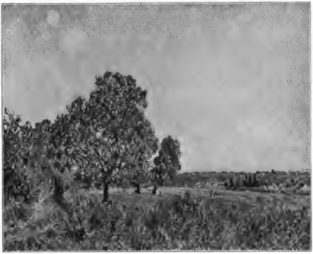
BERLIN. Die vorletzte der in der Siegesallee zur Aufstellung vorgesehenen Denkmalsgruppen ist am 30. August enthüllt worden. Sie ist ein Werk Prof. **Peter Breuer's**, ihren Mittelpunkt bildet die Statue des Kurfürsten Johann Sigismund, zu Nebenfiguren hat sie die Büsten des Oberstburggrafen Fabian zu Dohna und des Staatsmannes Thomas von dem Knesebeck. Die letzte noch ausstehende Gruppe ist die des Kurfürsten Johann Georg von **Martin Wolff**. — Den Fachlehrern an der Unterrichtsanstalt des hiesigen Kunstgewerbe-Museums, Maler **Ernst Bastanier** und Architekt **Alfred Grenander** ist das Prädikat ›Professor‹ beigelegt worden. Der Kunstschriftsteller Dr. **Oskar Bie**, bislang Privatdozent an der Technischen Hochschule, wurde zum Professor an derselben Anstalt ernannt.



• (Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung) •
Hier reproduziert mit Genehmigung von Goupil & Cie., Paris

••EDOUARD DETAILLE••
BONAPARTE IN ÄGYPTEN

Google



ALFRED SISLEY DIE EBENE VON THOMERY

(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Aus der Verkaufsliste der heurigen VIII. Internationalen Kunstausstellung sind als vom *Musée des Beaux Arts in Genf* erworben zu notieren: ANGELO JANK ›Aus Rothenburg‹ (Farb. Zeichnung); NICOLAUS GYSIS' Skizze zu ›Napoleon gefangen‹ und Draperiestudie zur ›Bavaria‹.

FRANKFURT a. M. In die Gemäldegalerie des Staedelschen Kunstinstituts sind eine Anzahl neuer Bilder gelangt, die der Jügelschen Stiftung entstammen. Von ANTON BURGER: ›Sammelplatz der Jäger‹, von JAKOB DIELMANN: ›Thor in Münzenberg‹, von KARL SPITZWEG eine Landschaft: ›Forellenfischer am Gebirgsbach‹, von FR. VOLTZ: ›Kühe an der Tränke‹. An Zugängen sind des weiteren zu verzeichnen, ein ›Weiblicher Studienkopf‹ von WILHELM STEINHAUSEN und JULIUS BERGMANN's ›Gänsehüterin‹.

LEIPZIG. Die vom Deutschen Buchgewerbeverein veranstaltete und demnächst ihren Rundgang antretende Wander-Ausstellung „*Die Kunst im Leben des Kindes*“ wird drei Abteilungen umfassen und zwar: 1. Künstlerisch ausgestatteten Wandschmuck für Schule und Haus; 2. Künstlerische Bilderbücher und 3. Das Kind als Künstler. In der letzten Abteilung sind zahlreiche Zeichnungen von Kindern enthalten. Die Ausstellung umfasst nicht nur das Inland, sondern auch das Ausland, wie England, Frankreich, Norwegen, Dänemark, Schweden, Holland u. s. w.

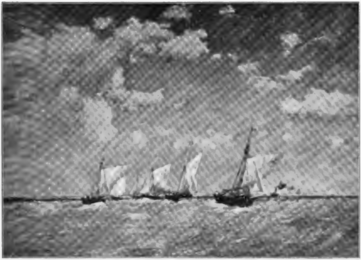
NEUE BÜCHER VON RICHARD MUTHER

›Geschichte der Malerei‹ (G. J. Göschensche Verlagshandlung, Leipzig). ›Ein Jahrhundert französischer Malerei‹ (S. Fischer Verlag, Berlin). ›Studien und Kritiken‹ (Wiener Verlag, Wien).

Das in fünf der bekannten Göschenschen achtzig Pfennig-Bändchen vorliegende Werk giebt denen, die von einer Geschichte Namen, Thatsachen und Jahreszahlen in gehöriger Ordnung verlangen, ziemlich wenig; denen dagegen, die eine Betrachtung der Vergangenheit unter einem persönlichen, den augenblicklichen Zeitgeschmack berücksichtigenden Gesichtswinkel, also weniger Belehrung als Anregung suchen, sehr viel. Diese *›Geschichte der Malerei‹* hat ihren Wert und Reiz in der Persönlichkeit des Autors, der den interessanten Versuch gemacht hat, ›den Stil der verschiedenen Epochen aus der Zeitpsychologie, die Kunstwerke als menschliche Dokumente zu deuten‹. Mag sich die Wissenschaft so hart, wie sie will, gegen diese Methode erklären — sie ist in ganz besonderem Masse geeignet, weite Kreise für die historische Kunst zu interessieren; denn im Menschlichen begegnen sich die Vorstellungen der Gegenwart mit denen der Vergangenheit auch dann, wenn der Ausdruck schwer verständlich geworden ist. Der Schaden, dass der Leser vielleicht mehrfach eine Unterlegung an Stelle einer Auslegung empfängt, kommt gar nicht gegen den Vorteil in Betracht, der darin liegt, dass er nun teilnahmsvoll betrachtet, woran er früher einfach vorüberging. Von dieser Seite aus angesehen, hat diese Malereigeschichte die grössten Verdienste;

denn Muther interpretiert die alten Meister und ihre Werke auf eine so geistvolle und anregende Weise, wie keiner vor ihm. Vielleicht geht er an einigen Stellen mit seinen Bemühungen, vergleichende und bezeichnende Momente aus der Gegenwart heranzuziehen, zu weit; aber der Zweck, den Leser in ein wirkliches und meist auch richtiges Verhältnis zur alten Kunst und ihren Meistern zu bringen, ist ohne Zweifel erreicht. An dieser Thatsache kann der aus den Kreisen der Wissenschaft gegen das Muthersche Werk gerichtete Tadel nichts ändern, und so wäre es wohl richtiger, dass auch von dieser Stelle anerkannt würde, was anzuerkennen ist: Das eminente Talent, das dazu gehört, dem tausendmal behandelten Stoff neue Seiten abzugewinnen. Niemand, der eingehendere Kenntnisse erlangen will, wird sich auf diese Muthersche Geschichte beschränken. Die Gefahr, dass der Wissenschaft Schaden zugefügt werden könnte, ist also gar nicht vorhanden. Und eines hat diese Geschichte vor den meisten anderen Kunstgeschichten voraus: Sie hat litterarischen Wert. Man liest sie nicht nur leicht und gern, sondern auch mit Genuss. Die Kunst, mit der Muther die Stimmung der einzelnen Zeitalter zu schildern oder den Charakter einzelner Künstler aus ihren Werken zu deuten weiss, ist bewundernswert. Es giebt Stellen in seiner Geschichte, die geradezu klassische Prägung haben und die eine objektivere Zeit in diesem Sinne zu würdigen wissen wird. Leider schliesst sie, mit dem Mittelalter beginnend, mit dem deutschen Klassicismus, mit Carstens, und es besteht wenig Hoffnung, dass sie fortgesetzt wird.

Als ein Stück dieser Fortsetzung kann allerdings das bei S. Fischer, Berlin, erschienene Buch Richard Muthers ›*Ein Jahrhundert französischer Malerei*‹ (Pr. gebd. 10½ M.) angesehen werden, das unter dem Eindruck der Centennale auf der Pariser Weltausstellung von 1900 entstanden ist. Auch in diesem Werke zeigt Muther die für den Geschichtsschreiber grossen Stils unerlässliche Begabung, zu konstruieren und zu komponieren und die Geschehnisse geistig zu verbinden, wobei es natürlich nicht ohne gewisse Gewaltsamkeiten abgeht. Man muss jedoch anerkennen, dass die Aufgabe, das durcheinanderfliessende Leben in Akte zu trennen und die dramatischen Höhepunkte festzustellen und herauszuheben, im grossen und ganzen ausgezeichnet gelöst ist. Nur in vereinzelten Fällen können Einwendungen gemacht werden. Sie entspringen aber beinahe ausschliesslich den persönlichen Anschauungen solcher Leser, die mit dem Gegenstande selbst sehr vertraut sind, bedeuten also gegen das Buch selbst recht wenig und dürfen daher nicht zum Ausgangspunkt für dessen Beurteilung genommen werden. Vielmehr sollte zugegeben werden, dass es keine geringe That war, den Riesenstoff, dem die Mehrzahl der Fachleute mit noch durchaus nicht klaren Empfindungen und Urteilen gegenübersteht, so zu gliedern, dass die Erkenntnis ihn erfassen kann. Es ist sicher, dass jetzt, nachdem das Muthersche Buch da ist, auch ein mässig begabter Fachmann eine einwandsfreiere Geschichte der neueren französischen Malerei liefern könnte; weil er die von Muther gemachten Fehler vermeiden würde; aber damit wird nichts gegen dessen Geschichte bewiesen. Wer in Deutschland



LOUIS EUGÈNE BOUDIN RÜCKKEHR DER FISCHERBOOTE

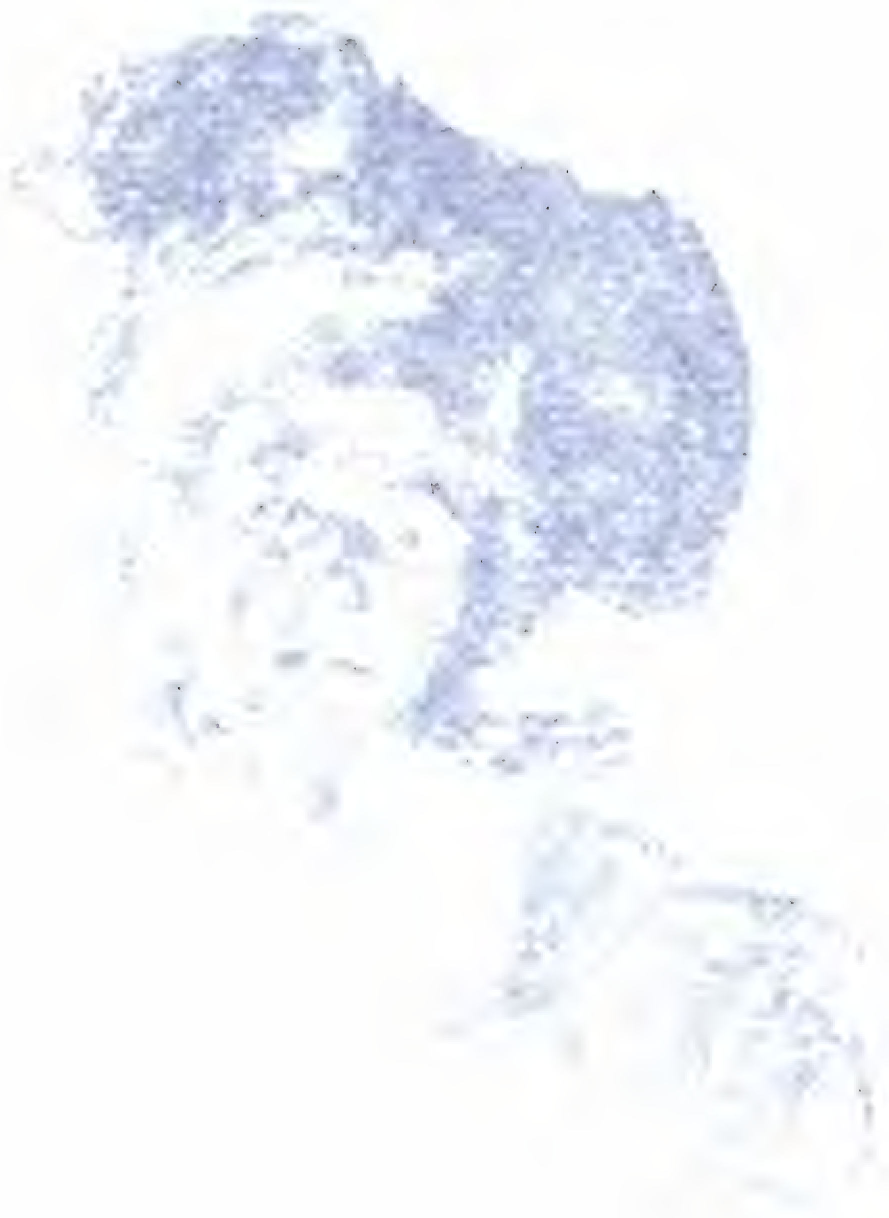
(Münchener Glaspalast 1901: Französische Abteilung)

schreibt überhaupt kunstgeschichtliche Werke in höherem Sinne; und wie wirken die vorhandenen gegen die von Muther? Solange keine besseren da sind, hat Muther ein Recht auf Anerkennung, besonders auf die des Publikums, dem von ihm zum erstenmale Gelegenheit geboten wird, sich mit einem Teil der neueren Kunstgeschichte bekannt zu machen, der nicht weniger wichtig genommen zu werden verdient als die Renaissance. Muther hat — das braucht nicht verschwiegen zu werden — den reichen Stoff nicht mit gleichmässiger Vertiefung behandelt; aber sein Buch ist voll der neuesten und glänzendsten Gedanken. Immer sucht er die Vergangenheit in Beziehung zur Gegenwart und zu deren Empfindungen zu bringen. Das giebt seinem Buche einen kulturgeschichtlichen Wert, der nicht von der Haltbarkeit der darin niedergelegten Kunsturteile abhängt. Und andererseits hat die Rücksichtslosigkeit, mit der die meisten von diesen gefällt werden, auch für den, der andere hat, einen grossen Reiz, weil Subjektivität immer klärend wirkt. Und selbst das muss Muther als Vorzug angerechnet werden, dass er sich nicht auf früher von ihm selbst geäusserte Meinungen steift, sondern sie seinen klarer gewordenen Anschauungen gemäss berichtigt oder gar ganz aufgiebt. Die Muthersche Geschichte ist in jener farbenreichen, anschaulichen Sprache, in dem eleganten, das Temperament des Verfassers so glücklich spiegelnden Stil geschrieben, der eines der erfreulichsten Kennzeichen seiner Arbeiten ist. Die beigegebenen Illustrationen sind gut gewählt, aber nur stellenweise auf der Höhe dessen, was man für solche Zwecke heute verlangen darf.

Durch Muthers Schaffen geht ein ausgesprochen künstlerischer Zug. Auf ihm beruht sowohl Muthers Fähigkeit, das Gestaltlose zu gestalten, also seine Veranlagung zum Geschichtsschreiber, als auch seine Neigung, sich aus einer augenblicklichen Stimmung heraus zu äussern, und in weiterem Zusammenhange hiermit die häufigen Widersprüche in seinen Schriften. Muthers Künstlernatur erklärt auch seine Unbesorgtheit in Ansehung der aus seinem Vorgehen resultierenden Folgen; vor allem jedoch die starke Wirkung, die er auf das Interesse und die Gesinnung der Leser ausübt. Er lässt nie gleichgültig. Wie wenige, die schreiben und über künstlerische Erscheinungen schreiben, können das von sich sagen! Die künstlerische Richtung des Muther'schen Talentes zeigt sich vielleicht am klarsten in seinen Gelegenheitsarbeiten, die eben jetzt gesammelt unter dem Titel *›Studien und Kritiken‹* im Wiener Verlag erscheinen. (Pr. 8 M.) Der ausgegebene erste Band enthält in der Hauptsache Aufsätze, die in den beiden letzten Jahren für die Wiener ›Zeit‹, die ›Neue Deutsche Rundschau‹, den ›Tag‹ und andere Organe geschrieben worden sind. Den grösseren Raum darunter beanspruchen die Berichte über das ›Wiener Kunstleben‹ und ›Die Pariser Weltausstellung‹, sowie die Briefe von einer im Jahre 1900 unternommenen ›Spanischen Reise‹. Das übrige sind ›Gedenkblätter‹ für gewisse Ereignisse, Besprechungen von ›Büchern‹ und ›Allgemeines‹. Muthers Erfolge als Kritiker stehen in engster Verbindung mit dem Neuen, was er in die Geschichtsschreibung brachte. Seine Fähigkeit, die Vielheit der Erscheinungen unter eine leitende Idee zu bringen, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden und das Wesentliche in scharfer Beleuchtung zu zeigen, seine pointierte, geistvolle Art sich auszudrücken und eine lebhafte Neigung zur Polemik, treten auch in seinen Kritiken als charakteristisch hervor. Er wirkt dadurch immer künstlerisch, dass er kein Schema kennt, sondern stets von der Art des Gegenstandes, den er der Betrachtung näher bringen will, ausgeht. Eine grosse Meisterschaft in der Beherrschung der Sprache gestattet ihm schon durch die Art, wie er etwas sagt, die Stimmung des Lesers in Thätigkeit zu setzen. Dazu die intuitive Sicherheit, mit der er in den Geist ganz verschieden gearteter Kunstwerke eindringt, und eine Kenntnis der gesamten internationalen Kunstproduktion, die einzig dasteht und die äusserste Höhe des Standpunktes gewährleistet. Die Fähigkeit des Sehens ist bei Muther in besonderem Masse ausgebildet, und sein Auge, wie seine ›Spanische Reise‹ beweist, nicht nur auf die Kunst gerichtet. Bezeichnend für seine Art ist die Abwesenheit aller feierlichen Gebärden und des dozierenden Tones. Die Gewandheit, mit der er seine Leser über die schwierigsten Probleme fort zu dem Kern der Sache führt, sichert ihm von vornherein dessen Vertrauen. Nicht der geringste Reiz von Muthers Wirken besteht in seiner aggressiven Haltung. Nichts und niemand ist vor ihm sicher. Er steht in der ersten Reihe jener, die gegen falsche Ansichten und Autoritäten, gegen unhaltbare Zustände und überlebte Institutionen, gegen das Lahme und Kranke auf dem Gebiete der Kunst zu Felde ziehen. Glänzende Beispiele für sein kühnes Vorgehen sind in diesen ›Studien und Kritiken‹ die Aufsätze ›Das Breslauer Museum‹ und ›Geschmacksverbildung‹. Nicht weniger temperamentvoll aber weiss er für das einzutreten, was ihm gut und fördersam zu sein scheint. Wer noch nie etwas von Lichtwark gehört hat, wird mit Begierde nach dessen Schriften greifen, wenn er Muthers köstlichen Essay ›Makartbouquet und Blumenstrauss‹ gelesen hat, in dem die Persönlichkeit Lichtwarks so wunderbar charakterisiert ist. In Aufsätzen dieser Art und in seinen wie Improvisationen wirkenden Bücheranzeigen kommt das künstlerische Moment in Muthers Schaffen am greifbarsten heraus. Das ganze Genre erscheint durch ihn von einer Beschäftigung zu einer Kunst erhoben. Das werden auch jene zugestehen müssen, die mit der Tendenz der Mutherschen Schriften nicht einverstanden sind. Aber auch die Tendenzen Muthers verdienen keine Ablehnung. Gottlob, dass jemand eine eigene Ansicht und Meinung hat und dazu den Mut, sie klipp und klar auszusprechen! Die sogenannte ›objektive Kritik‹ trägt ja Schuld daran, dass die Kritik das ödeste Gebiet im Reiche der deutschen Litteratur vorstellt, und das Zeichen der Langenweile im Wappen führt. Wenn man sich gegen die akademische Kunst erklärt, ist es lächerlich, die akademische Kritik verteidigen zu wollen. Wie jene keine hinreissenden Kunstwerke, bringt diese bei dem Leser keine lebhaften Eindrücke und Empfindungen hervor. Der Kritiker ist auch nicht für einen engen Kreis von Gelehrten da, sondern für das grosse Publikum. Dieses zum Genuss und Verständnis der Kunstwerke anzuregen, ist seine Aufgabe. Niemals aber hat jemand das Publikum zu etwas bekehrt, ohne ihm als Persönlichkeit interessant geworden zu sein. Von einer solchen Objektivität verlangen, heisst den Begriff nicht verstehen. Es giebt auf keinem Gebiet menschlicher Bethätigung eine Weiterentwicklung ohne Persönlichkeiten. Die Kritik macht hiervon keine Ausnahme, und darum liegt der triftigste Grund vor, anzuerkennen, dass Richard Muther trotz seiner Schwächen, die ihm seine Neider nachrechnen mögen, der Kunstkritik neue Bahnen gewiesen und an deren Verbesserung kräftig und erfolgreich mitgearbeitet hat. Sein neuestes Buch wird Fernerstehenden die Empfindung davon aufs glücklichste übermitteln.

HANS ROSENHAGEN

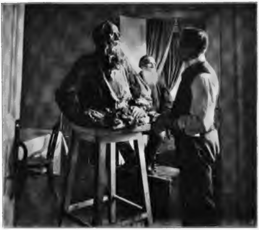
Redaktionsschluss: 4. September 1901. Ausgabe: 3. Oktober 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



FERDINAND GÖTZ

• BILDNISSTUDIE •

[illegible] Druck Alphons Bruckmann München

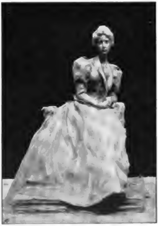


PAUL TROUBETZKOY AN DER BÜSTE TOLSTOJS ARBEITEND

PAUL TROUBETZKOY

(Nachdruck verboten)

Auf den Ausstellungen des letzten Jahrzehnts hat eine ganze Reihe junger italienischer Bildner beredtes Zeugnis für das stetige Wachstum der heimischen Skulptur abgelegt. Neben einem Meister der Form und des intensiven Ausdruckes wie Trentacoste finden wir einen gewaltigen, unerbittlich ehrlichen, fast brutalen Veristen wie Cifariello, einen poetischen Träumer und suggestiven Symbolisten wie Bistolfi. Derjenige aber, der sich vor allem als ein Moderner, und von seinem ersten künstlerischen Schritt an als frei von allen akademischen Ueberlieferungen erwies und undemonstrativ aber unbeirrt, von einem inneren Drang getrieben, seinen eigenen Weg ging, ist ohne Zweifel Paul Troubetzkoy. Vielleicht, dass ihn in dem Bestreben nach der Wiedergabe der Bewegung und des Malerischen eine gewisse halb unbewusste Verwandtschaft mit einzelnen Künstlern des Auslandes, wie Constantin Meunier und August Rodin verbindet, obwohl diese vorwiegend die Kraft und die Heftigkeit darstellen — die Kraft der körperlichen Arbeit und die Heftigkeit der grossen Leidenschaften —, während er vor allem die Grazie, die Eleganz, die vornehmsten und edelsten menschlichen Gefühle zum Ausdruck bringt. Jedenfalls hat seine so überaus charakteristische Kunst unter den Bildhauern

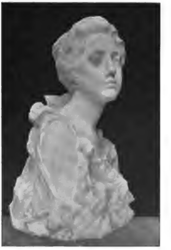


PAUL TROUBETZKOY BILDNISSTATUE

Italiens keinen einzigen geistigen Ahnherrn. Darf man sie auf einen zurückführen, so ist es der Maler Tranquillo Cremona, von dem Troubetzkoy es gelernt hat, die Umrisse seiner Gestalten minder scharf zu begrenzen und dadurch seinen Schöpfungen die bebende Beweglichkeit des Lebens zu verleihen.

Obgleich von russischem Stamm, da er der Sohn eines moskowitischen Edelmannes und einer geistvollen und liebenswürdigen Amerikanerin ist, kann Paul Troubetzkoy doch den Italienern zugerechnet werden, denn er ist in Italien geboren und erzogen und hat fast sein ganzes Leben in der Lombardei verbracht. Nach hartem Kampf mit seinem Vater, der ihn für den Soldatenstand bestimmt hatte, trotzdem seine künstlerische Begabung sich sehr früh offenbarte, trat Paul Troubetzkoy 1884 als Achtzehnjähriger bei Ernesto Bazzaro in Mailand als Schüler ein; aber er fand bald heraus, dass für ihn eine schulgemässe Anleitung nichts tauge und dass seine innerste Natur ihn zwänge, die Dinge mit ganz anderen Augen zu betrachten, und so verlies er nach einem Monat seinen Lehrer und begann nach der Natur zu studieren.

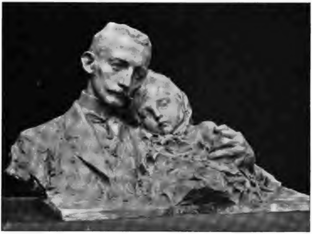
Von der ersten Arbeit angefangen, die er ausstellte, die wegen der Verachtung der akademischen Ueberlieferungen lebhaften Unwillen hervorrief und doch eine seltsame Anziehung ausübte, bewies Troubetzkoy, dem alles unentschlossene Tasten sonstiger Anfänger fremd war, eine klare, zielbewusste Sicherheit bezüglich dessen, was er ausdrücken wollte: die bestimmte künstlerische Absicht, in Marmor, oder noch lieber in Bronze, das *Malerische* der modernen Kleidung zur Geltung zu bringen, und zeigte sich im Vollbesitz der technischen Mittel, um seiner persönlichen Kunstanschauung greifbare Gestalt zu verleihen.



PAUL TROUBETZKOY fec.

Eine heitere und ausgeglichene Natur schritt er stetig weiter auf dem Wege, den er, von Anbeginn an einem mächtigen inneren Triebe folgend, betreten, unbeirrt durch den Widerstand und die Feindseligkeiten, denen er im Anfange begegnete, unbeirrt auch durch die rauschenden Erfolge, die sich später einstellten. Ein unermüdlicher Arbeiter, der mit neidenswerter Leichtigkeit schafft, hat er im Laufe weniger Jahre eine grosse Reihe von Werken hervorgebracht, die bei aller Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Konzeption doch alle die gleiche Kunstvollendung und die gleiche persönliche Eigenart aufweisen.

Paul Troubetzkoy, der in erster Linie als ein glänzender Darsteller der Tiere und eingehender Kenner der menschlichen Physiognomie gilt, machte sich von vornherein zur Aufgabe, ganz neue Wege zu suchen und nicht nur den Ausdruck des menschlichen Antlitzes ungewöhnlich sprechend wiederzugeben, sondern auch in den Bewegungen des Körpers den Eindruck des Lebens so viel als möglich hervorzurufen. Er schöpfte nicht nur all seine Vorwürfe aus dem uns täglich umströmenden Treiben, versuchte nicht nur dem geistigen und seelischen Gepräge des modernen Menschen Gestalt zu geben, sondern schuf sich auch ganz neue und persönliche Ausdrucksmittel: jene eigenartige, auf den ersten Blick befremdende Technik, die aber, wie man nach tieferem Eingehen bekennen muss, bewirkt, dass seine Figuren sich unter den Blicken des Beschauers gleichsam zu beleben, zu atmen scheinen. Indem er den noch weichen Thon mit Stäbchenschlägen übergeht — deren Eindrücke dann in hartem Gefüge der Bronze wiederkehren — und, eine Unebenheit an die andere setzend, eine rauhe und rissige Oberfläche erzeugt, wie sie dem rohen, unbearbeiteten Marmor eigen ist, bildet er Erhöhungen, die sich seltsam von andern, mit besonderer Sorgfalt geschliffenen Stellen abheben und bringt dadurch jene Licht- und Schattenwirkungen hervor, die soviel dazu beitragen, beim Beschauer die Vorstellung des Wirklichen hervorzurufen.

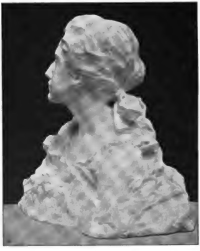


PAUL TROUBETZKOY BILDNISGRUPPE

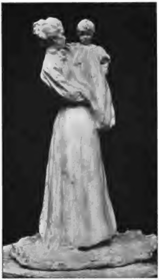
Obwohl kaum fünfunddreissig Jahre alt, hat Paul Troubetzkoy schon eine so grosse Anzahl von Werken geschaffen, dass ich sie, um einen klaren Ueberblick zu geben, in Kategorien teilen muss.

Ich beginne mit den teils lebensgross, teils in kleinerem Masstabe ausgeführten Statuen und Statuetten, denen Troubetzkoy seinen Ruf als Darsteller der weiblichen Grazie verdankt, deren eigenartigen, komplizierten Reiz, wie ihn ihr die moderne Kleidung verleiht, er voll und ganz erfasst hat. Das in Venedig 1895 ausgestellte Porträt des Fräulein Erba (Abb. a. S. 49) gilt mit Recht als typisch für diese seine Art. Es ist eine lebensgrosse Figur, eine anmutige Vision, welche knisternde seidige Gewänder umfliessen, indes ein vages, nur angedeutetes Lächeln auf ihren Zügen der Abglanz der empfindsamen, schwärmerischen Träume einer jugendlichen Mädchenseele scheint. Zur selben Gattung gehören die im Jahre 1896 zu Florenz ausgestellte (a. S. 52 gegebene) Mädchengestalt, in ihrer anmutsvoll bewegten Linie und ungezwungenen Natürlichkeit, sowie eine stehende und sitzende Figur, welche Damen in erlesener Balltoilette zeigen.

Dieser Schar köstlicher Frauengestalten steht eine Reihe männlicher Bildnisse gegenüber, bei denen es dem Künstler kraft seiner virtuosen, impressionistischen Technik nicht nur gelungen ist, das geistige Gepräge und die nervöse Lebendigkeit seiner Vorbilder



PAUL TROUBETZKOY fec.



PAUL TROUBETZKOY BILDNISGRUPPE

wiederzugeben, sondern sogar der hässlichen männlichen Tracht unserer Zeit einen gefälligen Anschein zu verleihen. Ungemein wertvoll ist eine ganze Reihe von Büsten, in denen der Künstler seinen tiefdringenden Scharfblick verrät, dem sich das innerste Wesen seines Modells auf den ersten Blick offenbart. Ich erwähne unter vielen die prächtige Büste eines russischen Generals und die Büsten von Tolstoj (Abb. a. S. 49) und Segantini (Abb. XIV. Jahrg. S. 289), welche so herrlich die geistige Physiognomie dieser beiden Grossen wiederspiegeln und so kühn, frei und mächtig in der Ausführung sind.

In seinen Gruppen erweist sich Troubetzkoy als Künstler von tiefer und zarter Empfindung. Da sind vor allem zwei, welche das süsse Lied von der Vaterliebe singen. Sowohl die eine lebensgrosse, wie die andere, nur als Bruststück ausgeführte (Abb. a. S. 51), geben der gleichen innigen Empfindung Ausdruck, zeigen einen Vater, der sein Kind in zärtlicher Liebe umfasst. Ihnen stehen zwei Gruppen von jungen Müttern mit ihren Kindern (eine obenstehend abgebildet) gegenüber, die ein so warmes und reines Gefühl ausströmen, dass man dem Künstler mit Recht den Titel: der Bildner der Mutterliebe verliehen hat, ebenso wie Eugène Carrière den ihres Malers führt. In der Empfindung diesen Gruppen sehr verwandt ist das kleine Mädchen, das knieend eine trächtige Hündin umarmt (Abb. a. S. 53), eine Gruppe von packender Lebenswahrheit in der Wiedergabe der schmeichelnden, kindlichen Zärtlichkeit und der gutmütigen Zuthunlichkeit des treuen Haustiers.

Von ganz anderer Art, sowohl in der Objektivität der Auffassung, als in der technischen, weit sorgfältigeren Ausführung, sind die beiden kleinen Gruppen „Russisches Fuhrwerk“ und „Droschke im Schnee“ (Abb. a. S. 53), und einige seltsame Basreliefs in Bronze, die realistische Vorwürfe wiedergeben und entfernt an den Maler Raffaelli erinnern.

Am unübertrefflichsten aber ist Troubetzkoy in der Darstellung von Tieren. Grossartig ist es, wie er es versteht, die gütige Klugheit des Hundes, die schläfrige, milde Behäbigkeit der Kuh, die gewichtige Stattlichkeit des Elephanten, die geduldige Kraft des Kamels, die elastische Behendigkeit des Renntiers und vor allem die nervige Eleganz des Pferdes plastisch zu gestalten.

Bei dieser Vereinigung von Gaben hätte es selbstverständlich geschienen, wenn man Troubetzkoy mit der Ausführung einiger

PAUL TROUBETZKOY fec.

Reiterstandbilder betraut hätte, deren in Italien in den letzten Jahren eine ganze Reihe errichtet wurde. Aber, obwohl er sich an jeder Konkurrenz beteiligte: er sah sich jedesmal zurückgesetzt, irgend ein konventioneller, in den ausgetretenen Bahnen wandelnder Bildhauer war es, der den Sieg davontrug.

Gelegentlich eines Wettbewerbs für ein Dante-Monument in Trient bot auch Troubetzkoy einen Entwurf, der eines Rodin würdig war (Abb. a. S. 55). Die strenge und hagere Gestalt des Ghibellinischen Dichters in einen langen Mantel gehüllt, auf der Plattform eines hohen, scharfkantigen Sockels stehend, rings um diesen kreisen Chöre von Engeln und die Körper von Verdammten recken sich empor mit qualverzerrten Gesichtern.

Auch dieses kraftvolle Werk vermochte sich nicht durchzusetzen, und obwohl selbst Troubetzkoys Gegner die Genialität seiner „Entwürfe“ — wie sie seine Schöpfungen zu ihrer Selbstrechtfertigung immer noch nennen — zugestehen müssen, werden ihm keine Staatsaufträge zuteil und die beiden Male, wo er dennoch mit einer öffentlichen Arbeit betraut wurde, war die dafür ausgesetzte Summe so gering, dass es ihm unmöglich war, ein volles Mass seines Könnens zu geben. Troubetzkoy und seiner Kunst geschieht dadurch freilich kein Eintrag; jede internationale Ausstellung des Auslandes wird für ihn ein Feld neuer Triumphe. Namentlich in Russland hat sich die Aufmerksamkeit der leitenden Kreise mit einem Schlag ihm zugewendet und es geschah und es geschieht noch immer alles, um ihn der ursprünglichen Heimat zurückzugewinnen. So wurde er vor drei Jahren zum Professor an der Akademie der bildenden Künste zu Moskau ernannt und im vorvorigen Jahre wurde ihm der erste Preis bei der Konkurrenz für das gewaltige Reiterstandbild des Czaren Alexander III. zuerkannt (Abb. s. Entw. a. S. 54), und so geschah es auch, dass, während die italienischen Ausstellungskommissäre 1900 in Paris mit dem Platz geizten, die russischen ihm uneingeschränkten Raum gewährten und Troubetzkoy als „russischer Bildhauer“ das grosse Ehrendiplom erhielt.

PAUL TROUBETZKOY fec.

Der Chauvinismus ist gewiss nirgends weniger am Platze als in Fragen der Kunst; aber gleichwohl bleibt es eine demütigende Erkenntnis, dass Italien — nicht gewarnt durch den so beschämenden Fall Segantini — ein zweites Mal achtlos an einem hervorragenden heimischen Künstler vorübergeht und erst durch das Urteil des Auslandes über dessen Bedeutung belehrt werden muss!

VITTORIO PICA (Neapel)

PAUL TROUBETZKOY. DROSCHKE IM SCHNEE

PAUL TROUBETZKOY

ENTWURF EINES DENKMALS FÜR CZAR ALEXANDER III.

WAS IST KUNST?

Von KONRAD LANGE (Tübingen)

(Nachdruck verboten)

Diese Frage ist so oft aufgeworfen und so verschieden beantwortet worden, dass es fast aussichtslos erscheinen könnte, eine allgemeingültige Antwort darauf zu finden. Und doch ist das Problem ein ganz einfaches, lediglich logisches, bei dem es nur darauf ankommt, alle Arten von Kunstäusserungen nebeneinander zu stellen und zu fragen, was sie denn eigentlich mit einander gemein haben. Das thun aber die meisten Menschen, die über Kunst nachdenken, nicht, sondern sie bilden sich nach ihrer persönlichen Erfahrung, meistens auf Grund eines ganz einseitig ausgewählten Materials, eine Vorstellung von den Aufgaben der Kunst, einen sei es religiösen, sei es metaphysischen, sei es sozialen Begriff „Kunst“, und in diesen suchen sie nun mit Gewalt alles hineinzustopfen, was auf den Namen Kunst Anspruch macht. Passt es hinein: gut, so ist die Theorie bestätigt; passt es nicht hinein, nun so ist es eben keine „wahre und echte Kunst“. Auf diese Weise entstehen dann die sogenannten ästhetischen Systeme, die regelmässig durch die thatsächliche Kunstentwicklung überholt werden und deshalb längst in Misskredit gekommen sind. Aber die historische Entwicklung mag noch so oft über diese Systeme hinwegschreiten, das ficht ihre Urheber nicht an. Sie bleiben dabei, dass die Kunst so und nicht anders sein „soll“, und wenn sie ihnen den Gefallen nun einmal nicht thun will, so ziehen sie sich schmollend zurück und warten darauf, bis wieder die echte, die wahre Kunst ans Tageslicht kommt, d. h. diejenige, die ihnen persönlich behagt.

Diese Gedanken traten mir wieder einmal besonders nahe, als ich die Schrift des Grafen Leo Tolstoj: „Was ist Kunst?“ las. Einer der grössten Romandichter der Gegenwart, der Verfasser von „Krieg und Frieden“, „Anna Karenina“, der wunderbaren russischen Märchen und Volksgeschichten tritt vor das gebildete Publikum hin und sagt ihm: „Das, was du bisher für Kunst gehalten hast, ist gar keine Kunst. All die Shakespeare, Goethe, Beethoven, Wagner, die du für Künstler hältst, sind missgeleitete, in der Irre tappende Individuen gewesen, ich selbst, Leo Tolstoj, dessen Bücher du vielleicht mit Genuss liest, bin ein Stümper und habe in meinem Leben höchstens zwei passable Novellen geschrieben, natürlich die, die du gerade nicht kennst. Die ganze Kunst muss umkehren, sie darf nicht mehr dem Vergnügen dienen, sondern muss ein Mittel der Erziehung werden, und zwar der religiösen und sozialen Erziehung in meinem Sinne, im Sinne des Asketen und Sozialpolitikers Tolstoj".

Wie ist eine solche Verirrung möglich? Einfach dadurch, dass Tolstoj bei seiner Definition nicht empirisch, sondern dogmatisch zu Werke geht. Er spottet über die modernen Aesthetiker, die mit den Thatsachen rechnen, statt erst die Gesetze der Kunst und des Schönen zu bestimmen und nachher auf Grund dieser Gesetze die Thatsachen zu beurteilen, indem sie die einzelnen Werke entweder als Kunst anerkennen, oder aus der Kunst ausschliessen. „Anstatt erst die echte Kunst zu definieren und dann auf Grund dieser Definition festzusetzen, ob das eine oder das andere Werk unter diese Definition falle, wird einfach als Kunst eine gewisse Reihe von Werken anerkannt, die einem bestimmten Kreis von Menschen gefallen, und die Kunst wird dann so definiert, dass sie alle diese Werke deckt." Als Beispiel dafür nennt er einen Historiker der modernen Kunst, der sich nicht entschliessen könne, die Dummheiten der Präraffaeliten, Dekadenten und Symbolisten zu verwerfen, sondern sich eifrig bemühe, den Begriff Kunst weiter auszudehnen, damit auch sie darin Platz haben. „Welchen Unsinn es auch in der Kunst geben mag, gefällt dieser Unsinn bestimmten Kreisen der Gesellschaft, dann wird sofort eine Theorie ausgearbeitet, die ihn erklärt und ihm sozusagen gesetzliche Kraft verleiht. Und doch hat es immer Zeitepochen gegeben, wo in gewissen Kreisen eine falsche, hässliche, unsinnige Kunst gutgeheissen wurde, die keine Spuren hinterlassen hat und von den Nachkommen vollkommen vergessen wurde."

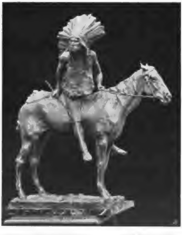
Hierin liegt ohne Zweifel ein gutes Stück Wahrheit. Der blinde Uebereifer, mit dem unsere moderne Kritik vielfach neuen Erscheinungen der Kunstwelt gegenübertritt, neu auftauchende Künstler verhimmelt und vergöttert, ehe sie sich bewähren, ja nur einmal entwickeln können, hat in den letzten Jahren schon so oft Fiasko gemacht, dass es wohl an der Zeit wäre, die Mahnung Tolstojs zu beherzigen. Aber Tolstoj schiesst weit über das Ziel hinaus, indem er das, was in einer Jahrhunderte langen Entwicklung Bestand gehabt, sich, wie wir zu sagen pflegen, als klassisch bewährt hat, einfach auf dieselbe Stufe stellt, wie das, was ein kleiner, meist sehr kleiner Kreis für schön hält. Was die Dichter des einstigen „Pan"-Kreises für Kunst halten, braucht eine Aesthetik, die dauernde Gesetze formulieren will, gewiss nicht zu berücksichtigen. Aber was ein Goethe geschaffen hat, kann sie nicht einfach, wie es Tolstoj thut, beiseite schieben. Wenn der Aesthetiker definieren will, was Malerei ist, wird er auf eine Berücksichtigung der Herren Fernand Khnopff und Carlos Schwabe füglich verzichten können, nicht aber auf die eines Michelangelo und Rembrandt. Man wird einwenden, dass da die Grenze sehr schwer zu ziehen ist. Das gebe ich gerne zu: die Grenzgebiete sind ja immer streitig und der Aesthetiker wird deshalb gut thun, sich möglichst von der Grenze entfernt zu halten. Das Gebiet der Klassischen ist ja gross und mannigfaltig genug, so dass man bei einer solchen Beschränkung kaum irgendwie in Verlegenheit kommen kann.

Suchen wir nun das Wesen der Kunst auf

PAUL TROUBETZKOY. ENTWURF FÜR EIN DANTE-DENKMAL IN TRIENT ● ● ●

Grund dieser ihrer klassischen, also längst bewährten und allgemein anerkannten Aeusserungen zu bestimmen, so tritt uns zuerst die Thatsache entgegen, dass sie *Genuss* bereiten soll. Tolstoj freilich hält dies für einen fundamentalen Irrtum. Der Genuss oder die Schönheit sei gar nicht das Wesentliche der Kunst, ebensowenig wie das Wesen der Nahrung ihr Wohlgeschmack sei. Ueber die Schönheit will ich hier nicht streiten, da sie erst definiert werden müsste, ehe man mit ihr operieren könnte. Was aber den Genuss betrifft, so ist es nun einmal eine Thatsache, dass die Kunst einen solchen stets bereitet, und es würde ja auch keinem Menschen einfallen, sich freiweillig einer Thätigkeit oder einer Wahrnehmung hinzugeben, die ihm unangenehme Gefühle erweckte. Der Lustwert ist also das erste und allgemeinste Charakteristikum der Kunst.

Das zweite ist die *praktische Zwecklosigkeit*, das Absehen von einem persönlichen Nutzen, der Ausschluss des sinnlichen Begehrens. Dieses Kennzeichen ergiebt sich daraus, dass wir die Kochkunst, die Kunst des Parfümeurs und ähnliche, den sogenannten „niederen" Sinnen dienende Künste nicht zur eigentlichen Kunst rechnen. Tolstoj spottet mit Recht über die Aesthetiker, die den Genuss eines Glases Milch, die Berührung einer weichen weiblichen Hand, den Wohlgeschmack eines Bratens als ästhetischen Genuss proklamieren möchten. Er hätte vielleicht noch stärker betonen können, dass nach unserem Sprachgebrauch nur diejenigen Leistungen, die wir mit den beiden oberen Sinnen wahrnehmen, als Kunst gelten.

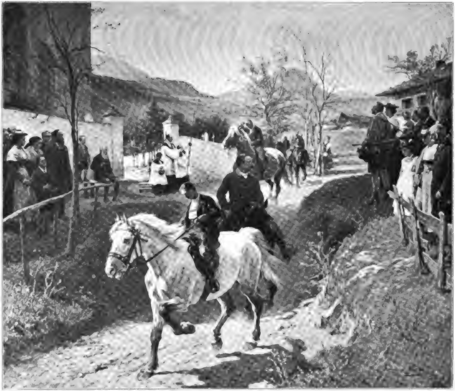


PAUL TROUBETZKOY EIN INDIANER

Durch ihren Genusswert und ihre praktische Zwecklosigkeit nähert sich die Kunst dem Spiel. Und bekanntlich hat ja schon Schiller die Kunst auf den Spieltrieb zurückgeführt. Tolstoj scheint davon nichts zu wissen und auch unsere modernen Naturalisten stehen diesem Gedanken fremd gegenüber, weil sie darin eine Degradierung der Kunst erkennen. Es scheint in der That der Würde der Kunst zu widersprechen, dass sie ein Spiel, also etwas Leichtes, Nebensächliches, nur der Erholung und Ergötzung Dienendes sein soll.

Allein diese Anschauung beruht auf einem Irrtum. Das Spiel selbst ist, wie besonders die Forschungen von Groos über die Spiele der Menschen und Tiere gezeigt haben, durchaus nichts Nebensächliches oder Ueberflüssiges im Leben, was ja auch schon daraus hervorgeht, dass es eine so ungeheure Verbreitung, bei Kindern sowohl wie bei Erwachsenen hat. Es dient vielmehr zur Einübung und Aufrechterhaltung zahlreicher im Kampf ums Dasein notwendiger Triebe, Eigenschaften, Fähigkeiten u. s. w., die sich sonst nicht entwickeln oder erhalten könnten. Genau dazu dient auch die Kunst. Der ästhetische Genuss hat zwar keinen unmittelbaren praktischen Zweck, der dem Geniessenden als solcher bewusst wäre, aber er hat einen höheren biologischen Zweck, nämlich die Einübung, Aufrechterhaltung, Verbreiterung und Vertiefung der Gefühle, Anschauungen u. s. w., die der Mensch im Kampf ums Dasein braucht. Genau dieselbe praktische Zwecklosigkeit wie in der Kunst finden wir auch im Spiel, genau derselbe Lustwert ist beiden eigen. Die Kunst ist also thatsächlich nichts anderes als ein Spiel, wenn auch ein besonders feines und reich entwickeltes, ein vertieftes, potenziertes Spiel.

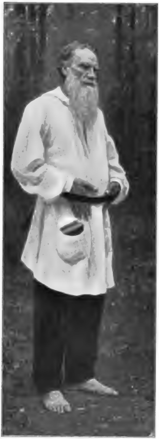
Worin besteht nun aber das Wesen dieses Spiels? Es ist eine weitverbreitete Anschauung, dass die Kunst sich von den übrigen Spielen und überhaupt von anderen lusterregenden Thätigkeiten des Menschen vorzugsweise durch ihren bedeutenden Inhalt unterscheide. Eine gewisse Richtung der Aesthetik hat das sogar so formuliert, dass dieser Inhalt der eigentliche Gegenstand des ästhetischen Genusses sei. Man bezeichnet diese Richtung als Inhaltsästhetik. Wie stellt sich Tolstoj zu dieser Frage?



JULIUS VON BLAAS LEONHARDI-REITEN

(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901)

Die Kunst ist nach ihm ein Mittel zum Verkehr der Menschen untereinander, ein Mittel, durch welches räumlich und zeitlich getrennte Menschengruppen sich in Beziehung zu einander setzen, sich gegenseitig ihre Gefühle mitteilen. Das ist ohne Zweifel richtig, damit ist aber das Wesen der Kunst als solcher nicht erschöpft. Ein Mittel der Gefühlsmitteilung ist auch die Wissenschaft, die Religion, der Handel, die Politik u. s. w. Unsere Predigten, unsere Zeitungen, unsere historischen und sozialen Bücher, unsere grossen Weltausstellungen, unsere wissenschaftlichen Belehrungs- und christlichen Erbauungsbücher vermitteln diesen Verkehr ebenfalls. Die Gefühlsmitteilung allein ist es also nicht, was das Wesen der Kunst ausmacht, sondern wir können in ihr nur *eine* ihrer Seiten erkennen. Es bedarf folglich einer genaueren Erklärung. Tolstoj bleibt uns diese nicht schuldig. Er sieht das Wesen der Kunst in dem *Nachempfinden der Gefühle*. „Die Thätigkeit der Kunst beruht darauf, dass der Mensch, indem er durch das Ohr oder das Auge den Ausdruck der Gefühle eines anderen wahrnimmt, diese Gefühle nachzuempfinden vermag.“ „Die Kunst fängt da an, wo ein Mensch, um anderen Menschen das von ihm erfahrene Gefühl mitzuteilen, dasselbe wieder in sich erzeugt und es durch gewisse äussere Zeichen zum Ausdruck bringt.“ Der Geniessende muss von dem Künstler *angesteckt*, zum Miterleben gezwungen werden. Dabei kommt es auf die Art der Gefühle von vornherein nicht an. *„Die verschiedenartigsten Gefühle, sehr starke sowie sehr schwache, sehr bedeutende sowie sehr nichtige, sehr gute sowie sehr schlechte, bilden den Gegenstand der Kunst, sobald sie nur auf den Zuhörer, den Leser oder Zuschauer ansteckend wirken.“*



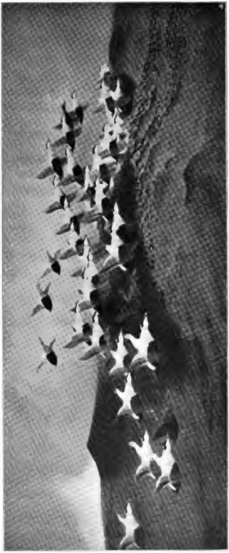
ELIAS REPIN BILDNIS DES GRAFEN LEO TOLSTOJ ■■■■■
(Münchener Glaspalast 1901)

Damit hat Tolstoj das Richtige getroffen. Es kommt nicht auf den Inhalt als solchen, sondern auf die Art an, wie dieser Inhalt mitgeteilt wird, auf die Kraft der Suggestion, mit der er dem Geniessenden aufgedrängt wird. Die Inhaltsästhetik, die das Bedeutungsvolle, das ethisch Befriedigende, den sittlichen und Wahrheitsgehalt für das Ausschlaggebende in der Kunst hält, ist niemals treffender widerlegt worden als durch diesen Satz. Aus ihm spricht der grosse Dichter, der in seinen Romanen das ganze Leben umfasst, den Leser auf die höchsten Höhen zu heben und in die tiefsten Tiefen hinabzuschleudern weiss, der ihn innerlich jauchzen lassen und in tiefe Trauer versetzen kann, der das Schöne und das Hässliche, das Grosse und das Kleine, das Erhabene und das Anmutige mit derselben Anschaulichkeit und Kraft vor Augen führt.

Und wie erhaben ist die Aufgabe, die er damit der Kunst zuweist! Der Künstler soll das Gefühl, das er einmal empfunden hat, in sich wieder hervorzurufen wissen und nachdem er es hervorgerufen hat, mit Hilfe von Bewegungen, Linien, Farben, Tönen oder Worten in anderen ebenfalls erzeugen. Danach ist die

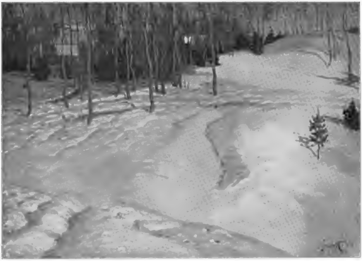
Kunst ein zum Leben und Wohl jedes einzelnen Menschen und der ganzen Menschheit notwendiges Mittel des Verkehrs, wodurch die Menschen in den gleichen Gefühlen geeint werden. Sie macht dem Menschen alle Gefühle zugänglich, die die Menschheit vor ihm durchlebt hat, alle sowohl von den Zeitgenossen wie von anderen Menschen vor Jahrtausenden durchlebten Gefühle sind der Gegenstand der Kunst.

Aber Tolstoj bleibt dabei nicht stehen. Auf einmal, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, macht er einen Seitensprung und sagt: „Eine besondere Bedeutung massen die Menschen stets jenem Teil dieser Thätigkeit bei, der die *religiösen* Gefühle wiedergab. Und er setzt sich hin und schreibt ein Buch „gegen die moderne Kunst", in dem er alles wieder zurücknimmt, was er in dem ersten Buch gesagt hat. Der Wert der Kunst hängt jetzt plötzlich ab von dem Wert der Gefühle, die sie mitteilt. Da nur die religiösen Gefühle höheren Wert haben, so hat auch nur die religiöse Kunst höheren Wert. Alle Kunstwerke, welche Gefühle persönlichen Genusses zum Ausdruck bringen, sind schlecht. Das gilt von der ganzen modernen Kunst seit der Renaissance, die den Anfang zum Verfall gemacht hat. Seitdem die Kunst zum erstenmal als ein Ausdruck des persönlichen Vergnügens missbraucht worden ist, ist sie auf die schiefe Ebene gekommen. Denn sie hat nur den Zweck, „*die höchsten und besten Gefühle der Menschenseele zu überliefern*". Ein Kunstwerk hat nur Wert, wenn es der Menschheit neue (!) und gute Gefühle übermittelt. Dies konnte die Kunst aber von dem Augenblick nicht mehr, wo sie keine religiösen Gefühle mehr ausdrückte. Und nun folgt jene berüchtigte Ver-



BRUNO LILJEFORS EIDERVÖGELSTRICH

(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901)



BASIL PURVIT MÄRZABEND

(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901)

dammung der klassischen Kunst, wo in einem Atem mit den modernen Dekadents die grossen Künstler der Vergangenheit, Homer, Sophokles, Shakespeare, Goethe, Bach, Beethoven auf der Anklagebank erscheinen.

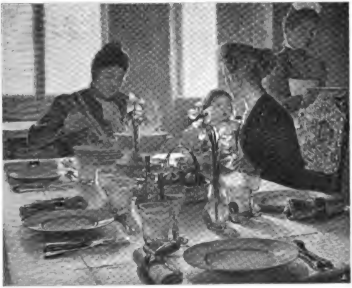
Man greift sich verwundert an den Kopf und fragt sich, ob man recht gelesen hat. Man hat das Gefühl, als wenn man es mit zwei verschiedenen Menschen zu thun hätte, die da ihre Ueberzeugungen zum Besten geben. Wie ist es möglich, dass derselbe Mann in einem Atem behaupten kann, es käme auf die Art der Gefühle nicht an, und die Kunst dürfe nur die höchsten und besten Gefühle der Menschenseele überliefern?

Die Erklärung ist sehr einfach. Sie ergiebt sich daraus, dass in Tolstoj thatsächlich zwei, oder besser gesagt, drei Menschen stecken, nämlich der grosse Dichter, der soziale Schwärmer und der religiöse Asket. Das erste Buch hat der grosse Dichter geschrieben, das zweite der Schwärmer und Asket. Aber gerade dieser Irrweg Tolstojs ist für uns lehrreich. Er zeigt uns, wohin man kommt, wenn man das Wesen der Kunst in ihrem Inhalt erkennt. Denn Tolstoj der Asket hat vor den anderen Inhaltsästhetikern jedenfalls den einen grossen Vorzug der Konsequenz. Er denkt seine Gedanken zu Ende. Er hat nun einmal — infolge seiner letzten religiös-sozialen Wendung — die Idee, dass die Kunst nur religiöse, dem Volke verständliche Gefühle darstellen dürfe und er ist stark genug, daraus die nötigen Folgerungen zu ziehen. Mit einem dicken Federstrich streicht er die ganze Kunstentwicklung von der Renaissance bis zur Gegenwart – mit wenigen Ausnahmen – durch. Wie einer jener Hunnen- oder Tartarenführer, die in ferner Vergangenheit, vielleicht seine Vorfahren, ihre Raubzüge nach dem Westen machten, vernichtet er die Kultur Europas. Hohnlachend lässt er die Hufe seiner asiatischen Steppenrosse über die Blüten der europäischen Kunst hinwegstampfen. Ein barbarisches heiseres Lachen — und auf dem weiten Felde ist alles leer und öde, nur ein riesiges schwarzes Kreuz ragt auf einsamem Hügel empor.

Unsere modernen Inhaltsästhetiker fassen die Sache sanfter an. Sie sagen nicht: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!“, sondern: „Hier stehe ich, ich kann *auch* anders, Gott helfe mir.“ Sie geben zwar zu, dass die Kunst auch hässliche Gefühle, niederdrückende Vorstellungen, traurige Ereignisse darstellen dürfe. Aber doch nur bis zu einem gewissen Grade. Und sie schlagen den Lustwert solcher Kunstwerke ziemlich gering an gegenüber denjenigen Kunstwerken, die „das Schöne“, d. h. schöne Menschen, frohe Ereignisse, befriedigende Vorstellungen wiedergeben. Sie verwahren sich dagegen, dass die Kunst moralisch und religiös sein müsse, aber sie schaffen sich im „Ethischen“, d. h. in dem, was sie darunter verstehen, einen inhaltlichen Gummibegriff, unter den sie nach Belieben alles rubrizieren können, was sie vom Inhalt eines Kunstwerkes verlangen. Sie geben sich die grösste Mühe, das zu analysieren, was Tolstoj das „Angestecktwerden“ nennt, indem sie ganz richtig fühlen, dass hier die Lösung des Rätsels liegt, aber daneben zerbrechen sie sich wieder den Kopf darüber, wie z. B. das Tragische inhaltlich gestaltet sein müsse, um zu ergreifen. Sie vergöttern ganz mechanisch alle die grossen Künstler, die der Schnitter Tolstoj von der Erde wegmähen, aus dem Boden der Menschheit herausreissen möchte, aber sie machen sich nicht klar, dass der Inhalt der Werke dieser Geistesheroen sehr häufig den Beweis dafür liefert, dass der Lustwert der Kunst nicht in ihrem Inhalt, sondern vielmehr in ihrer Illusionskraft liegt.

Und keiner kommt auf den Gedanken, sich zu sagen, dass der Inhalt der Kunst natürlich von der Lebensauffassung des Künstlers abhängt und dass noch kein Mensch auf der Welt im stande gewesen ist, eine für alle Zeiten und alle Menschen gültige Lebensauffassung zu schaffen. Dass also auch die Aesthetik ihre Gesetze nicht auf diese schwankende Lebensauffassung, nicht auf den ewig wechselnden Inhalt der Kunst gründen kann, sondern nur auf die Art, wie der Künstler diesen Inhalt formuliert, d. h. anderen mitteilt.

Und damit kommen wir wieder auf den Kern des Problems zurück, nämlich das, was Tolstoj das Angestecktwerden nennt. Dieses Angestecktwerden ist nichts anderes als die *künstlerische Illusion.* Schon seit Jahrzehnten bemüht sich die deutsche Aesthetik, das Wesen dieser Illusion, ohne dass sie es selber recht

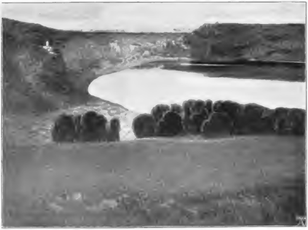


CARL MOLL INTERIEUR

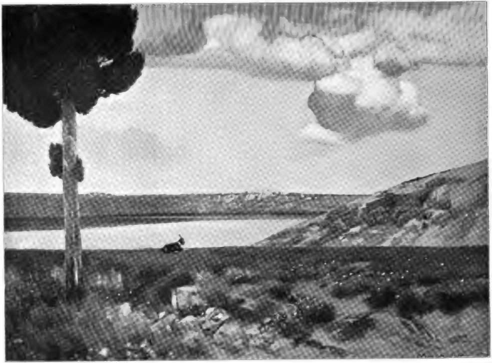
(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901)

wüsste, zu ergründen. Das was sie Einfühlung, Beseelung, innere Nachahmung, Association nennt, ist nichts anderes als diese Illusion. Wie die Katze um den heissen Brei, so geht sie fortwährend um diesen Begriff herum, ohne mit seiner Analyse wirklichen Ernst zu machen. Und doch liegt die Sache, wie ich in meiner „bewussten Selbsttäuschung“ bewiesen habe, so einfach, einfacher fast wie das Ei des Columbus. Die künstlerische Illusion, das was Tolstoj ein Nachfühlen, eine Ansteckung nennt, ist eben nichts anderes, als eine bewusste Selbsttäuschung, ein „Thun als ob“. Das zeigt sich am deutlichsten in der Malerei und Plastik, wo der Genuss eben darauf beruht, dass wir die Natur und das Leben zu sehen meinen und doch nichts anderes sehen als eine Schöpfung von Menschenhand. Das wahrgenommene Bild, das wir mit unseren Augen aufnehmen, und das Erinnerungsbild des Lebens und der Natur, das wir in unserer Seele haben, beides ist in unserem Bewusstsein vorhanden und dieses gleichzeitige Vorhandensein bedingt den ästhetischen Genuss. Beide Bilder, Wahrnehmungsbild und Erinnerungsbild müssen in unserem Bewusstsein getrennt bleiben, wenn ein Kunstgenuss zu stande kommen soll. Fielen sie zusammen, d. h. hielten wir das Scheinbild für Wirklichkeit, so wäre es mit dem Kunstgenuss aus. Aber beide Bilder bleiben nicht kalt und tot nebeneinander stehen, sondern unser Geist bringt sie in Verbindung miteinander, wir versuchen, das Wahrnehmungsbild zu dem Erinnerungsbild zu steigern, ihm anzunähern, mit ihm zu verschmelzen. Die bewusste Selbsttäuschung ist nichts anderes als der *Versuch einer Verschmelzung von Wahrnehmungsbild und Erinnerungsbild.* Dieser Versuch darf nicht gelingen, er muss immer Versuch bleiben. Der Stein wird den Berg emporgewälzt, rollt aber, oben angekommen, wieder herab und die Arbeit beginnt von neuem. Und ebenso wie beim Spiel der Genuss in der Spielthätigkeit selbst nicht in irgend einem ausserhalb befindlichen Zweck liegt, ebenso ist auch diese Arbeit selbst, dieses Spiel der Phantasie der Kern des Kunstgenusses. Was für die Malerei und Plastik gilt, gilt — mutatis mutandis — auch für die anderen Künste, was ich hier nicht im einzelnen nachweisen kann.

Diese Theorie, die dem Leser vielleicht leidlich plausibel scheinen wird, hat für die meisten zünftigen Aesthetiker gar nichts Ueberzeugendes gehabt. Da sie sie nicht widerlegen konnten, haben sie sie zu diskreditieren versucht. Sie bezeichnen meine Richtung als formalistisch und wecken damit das Schreckgespenst des älteren Formalismus wieder auf, mit dem die Illusionsästhetik nichts gemein

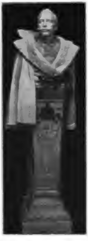


HERMANN URBAN LAGO DI NEMI



HERMANN URBAN MELANCOLIA

(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901) hat als ihren Kampf gegen die Inhaltsästhetik. Oder sie behaupten, eine solche Arbeit des Bewusstseins, ein solches Schwanken zwischen Schein und Realität, könne unmöglich lustvoll sein und was dergleichen aus der Luft gegriffene und durch die Thatsachen leicht zu widerlegende Behauptungen mehr sind. Ich habe mich bisher dadurch in meiner Auffassung nicht irre machen lassen und werde mich auch in Zukunft nicht irre machen lassen. Vielmehr werde ich in meinem Buche über „Das Wesen der Kunst" den wie ich glaube definitiven und ausführlichen Beweis für meine Theorie führen.

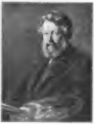


GUSTAV RUTZ •• HERMENBÜSTE KAISER WILHELMS II.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

HANNOVER. Der verdienstvolle Sekretär des Kunst-Vereins für Hannover, Buchhändler Theodor Schulze, feierte hier vor kurzem seinen siebzigjährigen Geburtstag und zugleich den Gedenktag seiner zwanzigjährigen Wirksamkeit als Vorstandsmitglied der genannten künstlerischen Vereinigung, die in den letzten Jahren an Mitgliederzahl und finanzieller Leistungsfähigkeit alle anderen Vereine gleichen Charakters in Deutschland überholt hat. Von Hannoverschen und auswärtigen Künstlern wurde dem Jubilare zu seinem Ehrentage eine reichhaltige Kollektion von Skizzen und Zeichnungen überreicht. Der Kunstverein stiftete einen zur Aufnahme dieser Sammlung bestimmten Kunstschrein, der durch Bronzereliefs, in denen stadthannoversche Bildhauer die Einzelzweige der bildenden Kunst versinnlichten, einen besonderen künstlerischen Schmuck erhalten hat. Die Skizzen werden demnächst hier zur öffentlichen Ausstellung kommen. — Professor Herm. Schaper, dem die Ausschmückung des Oktogons im Aachener Münster übertragen ist, wird demnächst die Ausmalung der hiesigen romanischen Garnisonskirche von neuem in Angriff nehmen. Nachdem Chor und Apsis dieses Gotteshauses ihren Schmuck mit Malereien streng mittelalterlichen Stilgepräges gleich nach Vollendung des Baues vor längeren Jahren bereits erhalten hatten, soll nun auch das Langhaus in gleicher Weise geschmückt werden. Die Stadtverwaltung hat für diesen Zweck dem Fiskus eine grössere Summe aus dem städtischen Kunstfonds zur Verfügung gestellt. — Auch die Ausschmückung der katholischen Elisabethkirche wird jetzt weitergeführt werden, nachdem der damit betraute Historienmaler Oskar Wichtendahl die ihm durch Wettbewerb zugefallene Ausmalung der Marktkirche in Wiesbaden beendet hat. Den Malereien des hohen Chores, die in genannter Kirche vor Jahresfrist etwa vollendet wurden, soll sich jetzt im Langhause eine Reihe von farben- und figurenreichen Fresken anschliessen, die Scenen aus dem Leben der hl. Elisabeth zum Gegenstand haben. Erwähnt sei bei diesem Anlass, dass der Künstler bei den im Vorjahre veranstalteten Wettbewerben um die Ausschmückung der Kuppel im Dresdener Ausstellungsgebäude und um die Ausmalung des Rathaussaales in St. Johann je einen zweiten Preis erhalten hat. — Das neue Provinzial-Museum, ein stattlicher Sandsteinbau in den Formen italienischer Renaissance, ist bis auf den bildnerischen Schmuck der Hauptfassade, im Aeusseren vollendet. Der Umzug der Sammlungen aus dem alten in das neue am Maschpark hell und frei gelegene Haus ist im Laufe des Sommers bewirkt, so dass die Eröffnung im Spätherbst erfolgen kann. Pl.

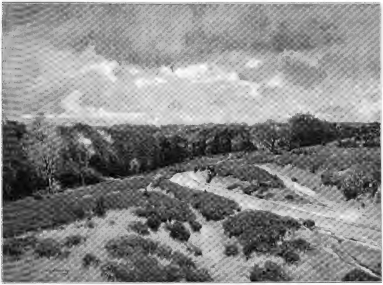
THEODOR SCHULZE
Sekretär des Kunstvereins für Hannover



ADOLF STÄBLI
(gest. 21. September)
Nach dem Gemälde von Ernst Zimmermann

DÜSSELDORF. Zur Erinnerung an den Besuch des Kaisers im Wupperthal im Oktober 1900, bei welchem Anlass der Monarch auch Vohwinkel besuchte und das von dem Düsseldorfer Bildhauer Gustav Rutz geschaffene Denkmal, der monumentale Siegesbrunnen eingeweiht wurde, stiftete Kommerzienrat Generalkonsul Freiherr August von der Heydt in Elberfeld eine Kaiserbüste und beauftragte Gustav Rutz mit der Ausführung in Marmor. Rutz hat dieselbe in Form einer Herme jetzt vollendet. Das hierüber abgebildete, vorzüglich gelungene Werk besteht aus verschiedenen Mamorarten mit teilweiser Vergoldung, ein Verfahren, wie die Antike es kannte. Der Kopf der Herme ist aus feinstem gelblichen Marmor-Statuario, die Architektur teils aus bläulichem carrarischen Marmor, teils Bronze-Applikation. Krone und

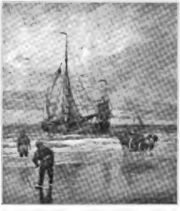
CARL LUDWIG
(gest. 19. September)



CARL LUDWIG († 19. September) AUS DEM THÜRINGER WALD (HERBSTSTIMMUNG)

Lorbeerzweig sind in grünlich oxydierter Bronze ausgeführt, die Schriftplatte mit der Widmung in Silber aufgelegt. Die Tönung des Marmors, welche namentlich an der Brust der Büste mit den Dekorationen vorgenommen ist, belebt den Marmor und erhöht die vornehme Wirkung. tz.

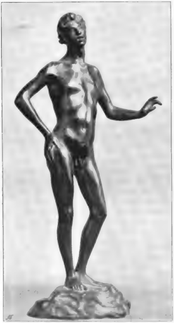
BERLIN. In dem am 19. September verstorbenen Professor KARL LUDWIG hat die hiesige Landschaftsmalerei einen ihrer hervorragendsten Vertreter verloren. 1839 zu Römhild (S.-M.) geboren, widmete der jetzt Verewigte sich anfangs der Bildhauerkunst und besuchte zu diesem Zweck Mitte der fünfziger Jahre zuerst die Nürnberger Kunstschule, dann die Münchener Akademie. Hier die Plastik mit der Landschaftsmalerei vertauschend, war er von 1861 an Schüler von Piloty, 1868 liess er sich in Düsseldorf nieder und folgte 1877 einem Ruf als Professor an die Kunstschule zu Stuttgart. 1881 legte er diese Stelle nieder, von dort an die Reichshauptstadt zu seinem Wohnsitz erwählend. Zahlreiche Studienreisen führten den Künstler in alle Gauen Deutschlands, in die Schweiz und Italien. Die Motive seiner Schöpfungen entnahm er mit Vorliebe dem Hoch- und dem deutschen Mittelgebirge. Die hierüber abgebildete Thüringer Landschaft, mehr vielleicht noch das vor noch nicht langer Zeit in H. 24 d. XV. Jahrg. reproduzierte Bild der »Marienburg« und die in H. 20 d. II. u. 19 d. VIII. Jahrg. veröffentlichten Hochgebirgslandschaften »Aus dem Gschnitzthal« und »Albulapass« können als charakteristische Proben der Kunst Karl Ludwigs gelten, die in kraftvollem Vortrag, bei sorgsamster Durchführung aller Einzelheiten stets aufs neue wieder fesselnde Landschaftsbilder zu schaffen wusste. Eine Kollektiv-Ausstellung



JAMES G. LAING RÜCKKEHR VOM FISCHEN
(Münchener Glaspalast 1901)

von Werken seiner Hand, deren viele auch in öffentliche Galerien übergegangen sind, ward 1894 auf der Grossen Berliner Ausstellung veranstaltet.

MÜNCHEN. Der am 21. September gestorbene treffliche Landschafter Professor ADOLF STÄBLI konnte als geborener Schweizer dennoch mit Fug und Recht der hiesigen Künstlerschaft zugezählt werden, denn seit dem Ende der sechziger Jahre, wo er nach hier kam, ist ihm die bayerische Kunststadt zur zweiten Heimat geworden. Vordem war der 1842 zu Winterthur geborene Künstler Schüler von Koller in Zürich, dann wollte er bei Schirmer in Karlsruhe studieren, der aber kurz nach Stäblis Eintreffen dort, verstarb. Ein Pariser Aufenthalt im Jahre 1867 lehrte Stäbli die Schule von Fontainebleau kennen, in deren künstlerischen Tendenzen er das bethätigt fand, was auch er eigentlich erstrebte. Die Motive seiner Bilder nahm Stäbli vorwiegend aus der Umgebung Münchens, vom Starnberger- und Ammersee, die ihm dort sich bietenden schlichten Natureindrücke zu stimmungsvollen, poesieerfüllten Schöpfungen gestaltend. Nicht zu verwundern aber ist es, dass er als Schweizer stofflich u. a. in mancherlei Kompositionen auch zur vaterländischen Gebirgswelt zurückkehrte, deren majestätischen Ernst er wundervoll zum Beschauer sprechen zu lassen wusste. Eines der letzten Werke des zum Neujahrsfest 1898 mit dem Professor-Titel ausgezeichneten, auch menschlich schlichten Künstlers erwarb die kgl. Neue Pinakothek hierselbst in der im heurigen Glaspalast ausgestellten ›Landschaft aus Oberbayern‹. Eine Probe seiner Kunst brachte unsere Zeitschrift in der in H. 4 d. X. Jahrg. reproduzierten ›Haide am Harz‹. — Der Architekt, Bauamtmann, derzeitige Vorstand des Stadterweiterungsbureaus und Honorarprofessor für Städtebau in der Architekturabteilung der hiesigen Hochschule, THEODOR FISCHER, hat einen Ruf als ordentlicher Professor an die Technische Hochschule in Stuttgart erhalten und angenommen.



R. ENGELMANN SINGENDER DAVID

BERLIN. Es ist für den Kunstbeurteiler ziemlich unbedenklich, Versprechungen über das Talent des jungen hiesigen Bildhauers RICHARD ENGELMANN verantwortlich zu zeichnen. Diese Begabung ist so ehrlich und innerlich, hat sich so schnell an selbst gesuchten Erfahrungen emporgerichtet, dass man ihrer Entwicklung weiterhin stark vertrauen muss. Wir stehen hier vor einer natürlichen, aber selten gewordenen Erscheinung: dass der geistige Trieb der manuellen Fertigkeit voraneilt. Gewöhnlich pflegt es unsern modernen Bildhauern umgekehrt zu gehen. Eine Kontrolle dieser, vor allem im Atelier des Künstlers gewonnenen Hoffnungen, ist dem Publikum noch nicht möglich, denn es sind noch nicht viele Arbeiten Engelmanns bekannt geworden. Die hier abgebildeten zwei kleinen Bronzen sind von einem schönen Rhythmus erfüllt und so plastisch gedacht, wie man es selten bei neueren Arbeiten dieser Art antrifft. Die Porträtbüste Böcklins ist, beim Tode des Meisters reproduziert, aus Heft 10 des XVI. Jahrg. der ›K. f. A.‹ bekannt. Sie ist keine Zufallsarbeit gewesen, sondern ein langjähriges Interesse Böcklins für den jungen Bildhauer schuf die Gelegenheit zum Modellieren. Und da der Zug des Herzens bekanntlich des Schicksals Stimme ist, deutet das schöne Verhältnis des Jungen zum alten Meister die künstlerischen Eigenwünsche Engelmanns an. Sein Weg geht nicht über den Naturalismus, sondern über die Poesie, von der aus am besten modernen Kunstproblemen beizukommen ist. Es kommt ihm darauf an, der Quintessenz einer starken Menschheitsempfindung die plastische Form zu finden — oder auch umgekehrt; denn wer weiss, wie oft sich in der Künstlerphantasie geistige und sinnliche Anschauungen gegenseitig bedingen mögen. Wie weit ihm dieses Streben schon gelingt, werden bald eben beendete Arbeiten beweisen, von denen schon gesagt werden darf, dass sie der modernen deutschen Bildnerei eine Nuance von psychologischer Eindringlichkeit hinzufügen, die durchaus neu ist und die der Kunst mehr not thut, als alle naturalistischen Kunstfertigkeiten. Da aber keine Kunstauffassung eine originellere Sicherheit in allem Technischen erheischt, als gerade die geistig strebende — Böcklins Beispiel beweist es —, so wird es des Künstlers nächste Aufgabe sein, die ganze Kraft hier zu konzentrieren. Was ihm noch fehlt, ist zu lernen; was er hat, könnte kein Meister ihn lehren. K. Sch.

DRESDEN. Zu einem für den Rathausplatz des Vorortes Plauen bestimmten Monumentalbrunnen hat der Bildhauer ROBERT HENZE die Gestalt eines Müllerburschen modelliert. In lebhaft schreitender Haltung dargestellt, soll er, in Bronze ausgeführt, auf hohem, felsenartig gestalteten Postament zur Aufstellung kommen, ihm zur Seite wird das Wasser über ein Mühlenrad in das kreisförmige Bassin niederplätschern. — Das dem Jagdmaler Guido Hammer in der Dresdner Haide errichtete Denkmal ist am 15. September enthüllt worden. Es besteht aus einem mächtigen Granitblock mit dem von Robert Ockelmann modelliertem und in Bronze gegossenem Medaillonbild des Malers mit der Aufschrift: ›Dem trefflichen Schilderer des deutschen Waldes, dem Maler Guido Hammer gewidmet. Geboren 1821, gestorben 1898.‹

RIGA. Zum Docenten für Kunstgeschichte am Baltischen Polytechnikum wurde der Inspektor des Riga'schen Stadtgymnasiums, Hugo Dannenberg, ernannt. ceg.

BERLIN. Die Wein-Gross-Handlung *M. Kempinski & Co.* erliess ein Preisausschreiben für Ansichtspostkarten für ihre Weinstuben. Einsendungen haben bis 15. November zu erfolgen, an Preisen sind drei mit je 500, 300 und 200 M. ausgesetzt. — Nicht allgemein bekannt dürfte sein, dass den Mitgliedern des Deutschen Kunstvereins der unentgeltliche Besuch der Ausstellungen der Kunstsalons von Amsler & Ruthardt, Paul Cassirer, Ernst Zaeslein, sowie des Vereins Berliner Künstler freisteht. Anmeldungen zum Beitritt sind an die Geschäftsführung des Deutschen Kunstvereins z. H. d. Herrn C. Riegel, Berlin NW., Universitätsstrasse 6 zu richten. Der Jahresbeitrag beträgt 20 M., jetzt neu eintretende Mitglieder nehmen auch noch an der im November stattfindenden grossen Verlosung der angekauften Kunstwerke teil, um die Weihnachtszeit wird die diesmalige Vereinsgabe, ein mehrfarbiger Holzschnitt A. Krügers nach Böcklins ›Schweigen im Walde‹ zur Versendung kommen. 1892 gegründet, verfügt der Verein jetzt über die stattliche Mitgliederzahl von mehr als 1600; allen ernsthaften Kunstfreunden kann der Beitritt nur wiederholt aufs wärmste empfohlen werden.

GESTORBEN: In Wien der Historienmaler Hermann Eichler; in Paris Henri de Toulouse-Lavtrec, der besonders durch seine Plakatschöpfungen bekannt gewordene Zeichner und Lithograph. In seinen Entwürfen nie schablonenhaft und auch in seinen Ausdrucksformen stets durchaus persönlich und eigenartig, war er einer der stärksten und originellsten Talente unter den französischen Plakatkünstlern und zeichnerischen Sittenschilderern. Trunksucht führte den Künstler zweimal ins Irrenhaus, in ihm ist er, nur siebenunddreissig Jahre alt, jetzt gestorben.

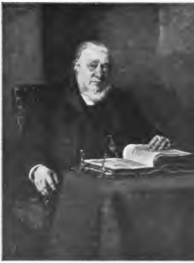
RICH. ENGELMANN JÜNGLING

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Die Herbstsaison beginnt in den Berliner Kunstsalons nach Gewohnheit zögernd und ohne grosse Anregungen. *Keller & Reiner* haben in ihren geschmackvoll dekorierten Räumen eine Ausstellung japanischer Malereien auf Seide etabliert, die höchstens als gute Handwerksleistungen anzusehen sind. Daneben etwas japanisches Kunstgewerbe, meist nicht von hervorragender Qualität, und eine reiche Kollektion von Gipsabgüssen nach Renaissancewerken, denen des Münchners Nanny's Kunst das Aussehen der Originale in Bronze, Marmor, Terracotta und Majolika verliehen hat. Um hübsche Möbel und kunstgewerbliche Kostbarkeiten in den verschiedenen wohnlich eingerichteten Räumen haben sich Willy O. Dressler, Serrurier-Bovy und die Architekten des Kunstsalons verdient gemacht. — *Ed. Schultes* beide erste Ausstellungen stehen unter dem Zeichen der Franzosen, die sehr gut aussehende, aber wenig eindrucksvolle Bilder geschickt hahen. Einige feine Landschafter, wie Pointelin, Gustave Albert, Erneste Gaston Marché, Leon Tanzi, fallen durch vornehme Leistungen auf, die meisten anderen Künstler sind entweder unoriginell oder suchen durch Nachahmen grösserer Meister über ihre Belanglosigkeit zu täuschen. Zu diesen gehören besonders Desvallières, der aufs ungenierteste Gustave Moreau kopiert, Hochard, der Daumiers massive Malerei mit La Touches luminösen Farben in allerlei Prozessionen nachahmt. Auch André Devambez ›Première im Théatre Montmartre‹ wäre ohne Daumiers ›Drama‹ vielleicht nicht entstanden, zeigt den Künstler jedoch als einen guten Menschenkenner. Eine bei aller Süssigkeit pikante Malerei bietet H. Rondel in dem Bildnis einer älteren, in ihrem Gebetbuch lesenden Dame in Trauerkleidung, deren interessantes bleiches Profil durch den vom Hut fallenden Crêpe-Schleier schimmert. Recht bemerkenswerte Arbeiten rühren von dem holländischen Künstlerpaar Focco Tadama und Thamine Tadama-Groeneveld her. Vielleicht ist das beste daran die gute Tradition, die zuweilen glauben lässt, dass man einen Jacob Maris oder einen Israels in diesem oder jenem ihrer Bilder vor sich habe; aber sie bieten in ihren breitgemalten Schilderungen von der holländischen Küste wie ›Muschelfischer‹, ›Holländischer Fluss‹, ›Boote am Strande‹, ›Am Strande von Katwjk‹ soviel grosse Kunst, dass man allen Grund hat, sie hochzuschätzen. Das prächtigste Kunstwerk aber in dieser Ausstellung ist unzweifelhaft das lebensgrosse Bildnis der Mlle. Acté von der Grossen Oper von dem Finnen Albert Edelfelt. Nach Zorns Vorbild hat der Künstler die schöne Dame in eine lebhafte Beleuchtung gestellt; jedoch geschmackvollerweise darauf verzichtet, die Erscheinung in starken Gegensätzen von Hell und Dunkel gewaltsam plastisch hervortreten zu lassen. Man sieht die Sängerin in schwarzer Strassentoilette, zum Ausgehen gerüstet, einen mächtigen Federhut auf dem blonden Haar, die linke Hand in die Seite gesetzt, in der herabhängenden Rechten einen Muff vor einem braungelben Vorhang in ihrem hellen Zimmer stehen, in das der Schein der untergehenden Sonne fällt. Ihr Gesicht ist hell beleuchtet und der lichte Boden löst durch seine Reflexe die Dunkelheit der Kleiderfarbe. Es ist eine sehr aparte Harmonie entstanden, in der das Grau eines Pelzkragens, belebt durch einige rötliche Töne als Vermittler wirkt. Die Erscheinung selbst ist ebenso angenehm im Ausdruck wie ungezwungen in der Stellung, so dass das Porträt nach jeder Richtung hin des höchsten Lobes würdig ist. Auch eine Landschaft von Edelfelt ist wegen des persönlichen künstlerischen Vortrags und der sich darin äussernden starken Empfindung — sie stellt einen der finnländischen, von Fichten umstandenen Seen mit seinen Inseln und darüber den hellen nordischen Nachthimmel dar — zu rühmen. Mit vortrefflichen Landschaften glänzen hier übrigens auch Grosvenor Thomas und der Engländer Spenlove-Spenlove. Der Kollektivausstellung von Hermann Neuhaus steht jeder, der einst Hoffnungen auf das Talent des Künstlers gesetzt, mit recht gemischten Gefühlen gegenüber. Wie wenig hat Neuhaus als Maler gehalten, was er in seinem hier wieder vorgeführten ›Begräbnis des armen Lazarus‹ und in dem ›Blinden von Ste. Gudule‹ einst zu versprechen schien. Gewiss verraten seine Märchenbilder Empfindung, aber die meisten sind in der Erfindung ganz überaus trivial und lassen ausserdem erkennen, dass ihr Urheber das Naturstudium in bedenklicher Weise vernachlässigt. Dieser Umstand fällt besonders schwer ins Gewicht, weil Neuhaus auf realistische Wirkungen ausgeht, und man daher verlangen muss, dass er gutgesehene Wirklichkeit giebt. Weil diese aber nun fehlt, mangelt seinen Bildern beinahe immer eine künstlerische Pointe, so dass im Grunde von all dem Gewollten nur eine Art Illustration übrig bleibt. Neuerdings versucht Neubaus die gemalte Erzählung durch Rahmen zu ergänzen, in die er, ganz flach, entsprechende Märchenfiguren schnitzt und gelegentlich auch tönt. Diese Rahmen sind ohne Ausnahme ungleich künstlerischer und reizvoller als die Bilder. So sieht man die unglaublich schwache Darstellung eines in seinem Glassarge liegenden, von Zwergen bewachten ›Schneewittchens‹ von den hübsch erfundenen Gestalten der eitlen Königin und ihrer in den Wald flüchtenden Stieftochter umgeben. Ueber einen zu süss gemalten, im Schnee ausruhenden kindlichen Holzsammler schüttelt im Rahmen eine vortreffliche Frau Holle ihre Kissen. Einem ›Himmelsschlüsselchen‹ pflückenden kleinen Mädchen schauen vom Rahmen die lieblichsten Engelsköpfe zu. Gelegentlich wirkt solche Umrahmung auch gesucht, so in dem malerisch schwachen Triptychon ›Tod und Leben‹, wo holzgeschnitzte Vorhänge und holzgeschnitzte, orgelpfeifenähnlich herabbrennende Kerzen sich sehr sonderbar ausnehmen, ohne dem Bilde in irgend einer Weise zu einer stärkeren Wirkung zu verhelfen. Wenn Neuhaus sich nicht entschliesst, auf Wirklichkeitsdarstellungen ganz zu verzichten oder ordentlich die Natur anzusehen, dürfte ihm für seine Zukunft als Künstler kaum ein günstiges Prognostikon gestellt werden können. Eine Studie zu einem Bildnisse Miquels von Lenbach in dieser Ausstellung bietet ein gewisses aktuelles Interesse. Arthur Ratzka lässt eine Reihe von gemalten und gezeichneten Bildnissen lebender Berliner Persönlichkeiten sehen, unter denen die Zeichnungen weitaus die beste künstlerische Haltung haben und stellenweise auch durch psychologische Feinheiten befriedigen, Fritz Rhein (Kassel) einige Porträts, die künstlerische Intelligenz verraten. Von den Leistungen des Landschafters Fritz Rumpf (Potsdam) verdienen die kleinen Radierungen mit Potsdamer Veduten unstreitig den Vorzug vor den gar zu mühsam — naiven Aquarellen und Oelbildern.

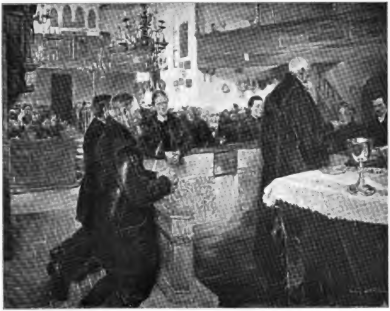
hr.

DRESDEN. Von der Stadt wurden neuerdings auf der hiesigen ›Internationalen Kunstausstellung‹ die nachstehenden Plastiken erworben: Bernh. Heising ›Der verlorene Sohn‹, O. Petrenz ›Der Centaur‹, W. Sintenis ›Haarflechterin‹, K. Röder ›Die Nixe‹.



THERESE SCHWARTZE
(Münchener Glaspalast 1901)

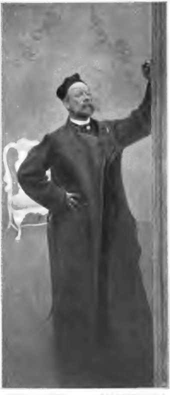
BILDNIS DES PRÄSIDENTEN KRÜGER ••



LUDWIG DETTMANN
(Münchener Glaspalast 1901)

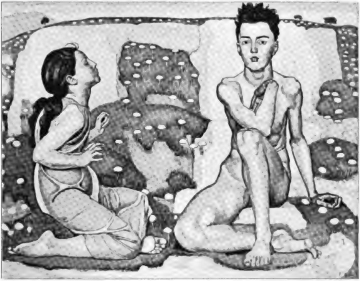
ABENDMAHL IN EINER SCHLESWIGSCHEN DORFKIRCHE ● ● ● ●

MÜNCHEN. Die Abbildungen des vorliegenden Heftes stehen zum weitaus grössten Teil unter dem Zeichen der heurigen Ausstellung des Münchener Glaspalastes, damit mancherlei bringend, das in unseren Berichten Besprechung bereits fand. Unserer ebenda ausgesprochenen Absicht, der Kollektion der ›Scholle‹ eine Sonder-Veröffentlichung zu widmen, wie wir sie im vorigen Hefte z. B. über die französische Gruppe veröffentlichten und im kommenden über die Ausstellung des ›Hagenbundes‹ bringen werden, begegnen Schwierigkeiten. Um nun nicht die neueste Vorführung dieser Künstlervereinigung in der, wie bereits in dem allgemeinen Ueberblick über die ›VIII. Internationale‹ betont wurde, von allen Münchener Gruppen vielleicht das leidenschaftlichste Vorwärtsdrängen zu spüren ist, ganz unberücksichtigt zu lassen, müssen wir nachträglich zu einer lediglich textlichen Charakteristik greifen. Innere Zusammengehörigkeit verbindet bei den in der ›Scholle‹ Vereinigten wohl nur die ehemaligen Schüler Paul Höckers: R. M. Eichler, Max Feldbauer, W. Georgi, Adolf Münzer und Wilh. Voigt. Die Zugehörigkeit Fritz und Erich Erlers und Robert Weise's ist mehr eine zufällige, gemeinsam mit den andern haben diese nur ihre kraftvolle Zuversicht, ihr feuriges Drauflosgehen und ihren Fleiss. Fritz Erler ist das stärkste Temperament von allen, ein Talent, für grosse dekorative Aufgaben geschaffen, wie wenige. Er hat einen abgeschlossenen einheitlichen Stil von vorbildloser Eigenart und hatte ihn vom ersten Tage an, da er der Schule von Julian entwuchs und selbstständig zu schaffen anhub. Wunderlich genug ist sein ›Einsamer Mann‹, der mit seiner roten symbolischen Pantherkatze durch eine tote Gletscherwelt finster bergan schreitende Riese — wunderlich, gewiss! Aber ein Zug von Grösse, eine Kühnheit und eine Wucht sind in Komposition und Farben, im Strich und Formgebung, dass man dies Talent sehr hoch werten muss. Nicht minder grosszügig ist das Bildnis des Mädchens am Klavier, ganz in Schwarz und Weiss gehalten. Erich Erler mit seinen Winterbildern von der ›letzten Cantonière‹ und dem Engadin empfiehlt sich ebenfalls sehr vernehmlich der Beachtung als einer, der von allem Dagewesenen und Verbrauchten weit weg ist. Von den andern ist Eichler ohne Frage der erste, ein echt deutscher, beharrlicher — vielleicht eigensinniger, selbstherrlicher — vielleicht auch schrullenhafter Maler, der den Dingen merkwürdig tief auf den Grund geht und voll Träumerei und Naturbeziehungen steckt. Die Personifikation des ›Herbstes‹ mag sich mancher oder jeder andere anders vorgestellt haben als er. Aber wie er den Herbst, den Herbst unserer bayerischen Hügel- und Buchenwaldlandschaft als Ganzes erfasst und typisch dargestellt, wie er die feurigen Töne des herbstlichen Laubes zu *einer* weichen, tiefen Harmonie gestimmt, wie er überhaupt das weitausgespannte Stück Welt als eine Einheit zusammengefasst hat, dabei fast den Eindruck von Lebensgrösse erreichend, das macht und malt ihm so leicht keiner nach. Hut ab vor dieser zähen Willenskraft! Adolf Münzers Pariser Bild mit den vielen Kindern und Kindermädchen, Nou-Nou's und Backfischchen zeigt ein stupendes Können; als feiner moderner Zeichner von Frauen und Kindern wird Münzer heute kaum von einem, selbst von Steinlen nicht überboten. Georgi hat ein Dreiflügelbild aus dem Bauernleben gemalt, ›Saure Wochen, frohe Feste‹. Die schmalen Seitenbilder der ›sauern Wochen‹, an poetischem Stimmungsgehalt reiche Arbeitsschilderungen sind wohl gelungen; das Mittelstück mit der Tanzbodenscene lässt zeichnerisch doch wohl manches zu wünschen übrig, wenn auch die Typen gut getroffen sind. Weises Damenbildnis ist von echter Eleganz der Auffassung und gemalt wie ein guter ›Schotte‹, Voigts Bauernbilder sind Proben ehrlicher und bodenständiger Kunst. Die Liebe zur Heimatscholle, zum deutschen Wald und Ackerboden spürt man wirklich als treibende Kraft in allen diesen Bildern. F. v. O.



CARL LARSSON SELBSTBILDNIS
(Münchener Glaspalast 1901)

BASEL. Durch die ›Kunstkommission‹ ist soeben F. HODLER'S Bild ›Die Schlacht bei Näfels‹ (abgebildet auf S. 374 des XVI. Jahrg. der ›K. f. A.‹) für das *Basler Museum* erworben worden. Präsident der genannten Kommission ist, in Ersetzung des nach Berlin berufenen Kunsthistorikers Professor H. Wölfflin, Dr. Daniel Burckhardt-Werthemann; auch Wölfflins Nachfolger, Prof. Dr. H. Alfred Schmid, der Böcklin-Biograph, gehört der Kommission an, welcher die Obsorge für die Basler Galerie mit ihren bedeutenden Holbein- und Böcklin-Schätzen übertragen ist. — Hodlers Bild ist einstweilen noch in der gegenwärtig in Basel weilenden ›*Turnus-Ausstellung des schweizerischen Kunstvereins*‹ zu sehen. Es ist nicht der einzige ›Hodler‹ derselben; ein zweites Bild des eigenartigen Schweizer Künstlers heisst ›Der Frühling‹ und stellt einen Knaben und ein Mädchen dar, die in einer Landschaft knieen, das Mädchen bekleidet, in Hellblau, der Knabe nackt. Auch dieses (a. S. 71 abgebildete) Werk verzichtet, wie das bei Hodler immer der Fall ist, auf ›Schönheit‹ im gewöhnlichen Sinne, das heisst auf Süsse und Gefälligkeit. Hart und energisch sind die Formen herausgearbeitet, ja sie sind an die Grenze des anatomisch Möglichen geführt; die Farben sind ungemein kräftig, besonders ausgeprägt in der Modellierung des Knaben. Auf eine ähnlich einfache Formel wie Gestalten und Kolorit ist der Stimmungsausdruck der zwei Figuren gebracht: ein staunendes Erwachen aus dem Kindheitsschlafe zum Bewusstsein der ersten Liebe, des Frühlings im Menschenleben. Die umgebende Natur ist durch eine Wiese mit weissen grossen Gesteinflecken und fast regelmässig aufgesetzten gelben Blumen charakterisiert. Das Bild erregt heftige Diskussionen: die Anhänger des Alten, d. h. die meisten, verlachen es als eine Verirrung; die Wenigen, welche jede grosse Kunstäusserung zu verstehen suchen, sehen darin die machtvolle Regung einer auf das Schlichteste, Essentiellste der Empfindung und des künstlerischen Schauens dringenden bedeutenden Schöpferkraft; und wir glauben. die Zukunft wird dieser Minorität Recht geben. Was der ›Turnus‹ sonst bietet, ist vielfach Dutzendware. Doch ragen aus der Masse des Gewöhnlichen einige Bilder tüchtig heraus. So die Landschaften von FRITZ WIDMANN, einem Sohne des bekannten Berner Dichters J. V. Widmann. Sie heissen ›Salbeihügel‹, ›Waldthal‹ und ›Kyburg‹ und sind alle drei mit tiefem Verständnis erfasste und mit einer seltsam ergreifenden Wucht dargestellte Ausschnitte aus der Natur. Widmanns Vortrag erinnert an beste Landschafter unter den Secessionisten; doch scheint er jeder ›Schule‹ fernzustehen und temperament- und zugleich talentvoll einzig das darzustellen, was er persönlich vor der Natur erlebt. Sonst sind Werke von O. GAMPERT ›Gewitterstimmung am Bodensee‹, W. L. LEHMANN ›Neuschnee‹, C. Th. MEYER-Basel ›Herbstabend‹, J. L. ODIER ›Höhen von Savièze‹, J. RUCH ›Senne nach der Arbeit‹ Bilder, welche der Ausstellung Wert verleihen. Die drei erst genannten Künstler (Gampert, Lehmann und Meyer-Basel) arbeiten in München und sind ihren Eigenarten nach bekannt; Odier, ein Genfer, hat eine nobel dekorative, aber keineswegs oberflächliche Darstellungsweise; Ruch malt in Paris, ist aber in seinen Alpen- und Aelplerdarstellungen



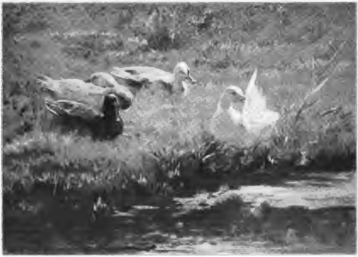
FERDINAND HODLER DER FRÜHLING

durchaus unberührt von grosstädtischer Glätte; er wird als ein Heimatsmaler von besonderer Stärke sicherlich auch in Deutschland noch einmal angenehm auffallen. — Die Pflege eines schönsten Zweiges der Kleinkunst hat ein jüngst in Basel gegründeter *Ex libris-Klub „Basilea“* in die Hand genommen. Er vereinigt die Besitzer und Freunde von künstlerisch ausgeführten Bibliothekzeichen und will ihnen beim Austausch und beim Sammeln behilflich sein. Verschiedene bedeutende Ex libris-Leute des Auslandes gehören dem Klub schon an, der sich vor anderen Vereinen dadurch auszeichnet, dass er keine Mitgliederbeiträge erhebt. Präsident ist Herr Emanuel Stickelberger (Florastrasse 23). G.

DENKMÄLER

HAMBURG. *Das Brahms-Denkmal.* Nach verschiedenen Blättermeldungen ist die Ausführung des für Hamburg geplanten Brahms-Denkmals, nachdem ein zweimaliges Konkurrenz-Ausschreiben ergebnislos verlaufen, an MAX KLINGER in Pflicht und Auftrag gegeben worden. So glatt und einfach ist die Sache denn doch noch nicht erledigt. Sie wäre es vielleicht, wenn Klinger vor dem Ausschreiben der beiden Wettbewerbe offen seinen Wunsch ausgesprochen hätte, die Ausführung des Denkmals zu übernehmen. Denn bei der Durchdringung der Klingerschen Kunst mit musikalischer Empfindung steht die Eignung dieses Künstlers für die würdige Lösung gerade dieser Aufgabe gewiss ausser Frage. Doch der Name Klingers wurde in dieser Sache erst genannt, nachdem die Konkurrenz im Zuge war. Und zwar trat Klinger nicht direkt mit einem Anerbieten hervor, sondern ein ihm befreundeter Mittelsmann brachte, möglicherweise sogar ohne sein Wissen und gegen seine Absicht, einigen in der Denkmalsfrage massgebenden Persönlichkeiten den Leipziger Meister in Vorschlag. Dabei blieb es vorläufig, weil vorerst das Ergebnis des Wettbewerbes abgewartet werden sollte. Dieses fiel, wie an dieser Stelle schon seiner Zeit mitgeteilt wurde, wenig befriedigend aus. Der Berliner Bildhauer Felderhoff erhielt zwar statt eines Preises, der überhaupt nicht verteilt wurde, eine Geldentschädigung, die geforderte Mehrheit zur Erteilung des Ausführungs-Auftrages konnte in der entscheidenden Kommissionssitzung für ihn jedoch nicht erreicht werden. Nun erst wurde der Eventualität einer Uebertragung der Denkmals-Ausführung an Klinger näher getreten. In Betreff seiner Neigung, auf diese Sache einzugehen, wurde dieser Künstler alsdann sondiert und für den Fall der Zustimmung von seiner Seite die Vorlage eines Entwurfes erbeten. So steht die Sache zur Zeit und da die Antwort Klingers noch nicht eingetroffen ist, kann auch von einer Vergebung des Auftrages an ihn vorläufig keine Rede sein. Aber auch auf ein einfaches ›Ja!‹ des Leipziger Meisters würde der Zuschlag nicht erfolgen, dieser hängt vielmehr von der Vorlage und Genehmigung des eventuell vorzulegenden Entwurfes ab. Man kann es verstehen, dass diese neueste Phase, in die die Denkmalsangelegenheit Brahms getreten ist, in Bildhauerkreisen, zumal unter den an den beiden ergebnislos verbliebenen Konkurrenzen beteiligt gewesenen Künstlern, Verstimmung erregt, doch andererseits müssen sie sich mit dem traurigen Troste zufrieden geben, dass das Hereinziehen des Namens Klinger in die Angelegenheit an *ihrer* Stellung zu dieser nicht das geringste geändert hat. Von ihnen hätte jedenfalls keiner den Auftrag zur Ausführung des Denkmals erhalten. Jungen und selbst älteren Künstlern mag dieser Ausgang der Hamburgischen Brahms-Denkmals-Konkurrenz eine Warnung sein, Zeit und Geld an Wettbewerbe zu wenden, die erstens um so gewisser resultatlos verlaufen, je grösser die Zahl der Köpfe ist, die zwecks Fällung des Richterspruches unter einen Hut gebracht werden sollen und denen als ein noch viel gewichtigerer Faktor der Sinn unserer Zeit entgegensteht, der trotz aller einseitiger Treibereien entschieden denkmalsmüde ist. W.

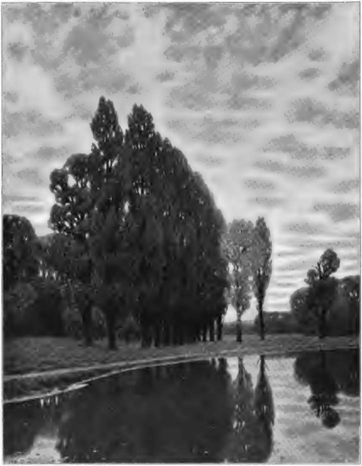
BERLIN. Das für den Mariannenplatz bestimmte Feuerwehrdenkmal, wie die, ebenfalls durch die Städtische Kunstkommission für den Friedrichshain in Auftrag gegebenen drei Märchenbrunnen waren in den jüngsten Tagen Gegenstand lebhafter Erörterungen in der Stadtvertretung und in der hiesigen Tagespresse durch die an den in der Grossen Berliner Kunstausstellung ausgestellten Modellen geübte abfällige Kritik des Kaisers, der sodann seine künstlerisch-ästhetischen Bedenken den städtischen Behörden, wie berichtet wird, in einer grösseren Abhandlung hat mitteilen lassen. Als Architekt ist an den genannten Entwürfen der Stadtbaurat **LUDWIG HOFFMANN** beteiligt, von dem jetzt u. a. auch bekannt wird, dass die Jury der heurigen Moabiter Ausstellung ihm anlässlich der Architektur-Ausstellung der Stadt Berlin die ›grosse‹ goldene Medaille zuerkannt, der Kaiser aber nur der Verleihung der ›kleinen‹ seine Genehmigung erteilt habe. Von Bildhauern ist am Feuerwehrdenkmal Prof. **AUG. VOGEL** Mitarbeiter, an den drei Märchenbrunnen sind **H. GIESECKE**, **JOH. GÖTZ**, Prof. **L. MANZEL** und Prof. **W. WIDEMANN** beteiligt. — Prof. **JOS. UPHUES**, dessen für Homburg modelliertes Denkmal des Kaisers Friedrich demnächst in Bronzeguss fertig sein wird, hat eine Skizze für das ebenda zu errichtende Denkmal der Kaiserin Friedrich vol- Es zeigt die Büste der Dargestellten, das Haupt mit der Krone geschmückt, das Gewand auf der Brust von der Hand zusammengehalten, auf einem Postament von schlanken Formen. — Den Entwurf für den in die Friedenskirche zu Potsdam bestimmten Sarkophag der Kaiserin hat Professor **REINHOLD BEGAS** auch bereits fertiggestellt. — Für die Ausführung des vor dem Brandenburger Thor zu errichtenden Denkmals der Kaiserin Friedrich soll vom Kaiser, dem Vernehmen nach, der zur Zeit in Rom lebende Bildhauer **HANS EVERDING** (Kassel) auserwählt worden sein. — Professor **OTTO LESSING** ist zur Zeit mit der Vollendung des Modells für den Roland-Brunnen beschäftigt, den der Kaiser statt der ursprünglich beabsichtigten Borussia (vergl. d. Abb. des Entwurfes von R. Begas i. H. 2 d. XIV. Jahrg.) als südlichen Abschluss der Denkmalsanlagen der Siegesallee auf dem Kemperplatz an Stelle des jetzt dort stehenden Wrangel-Brunnens errichten lässt. In Uebereinstimmung mit den benachbarten Fürstenstandbildern ist der Brunnen in gotischem Charakter gehalten, die Ausführung erfolgt in Granit und Labrador, wozu sich in Bronze gegossene Wappenschilder gesellen. Die Figur des Roland mit dem in der Rechten erhobenen Schwert schliesst sich der aus mittelalterlichen Kunstwerken gewohnten Gestaltung an.



WILLEM MARIS ENTEN

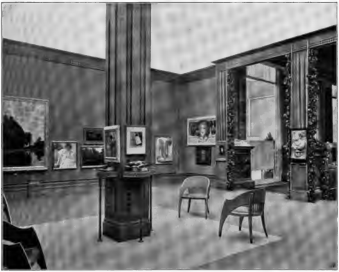
(VIII. Internationale Kunstausstellung, Münchener Glaspalast 1901)

Redaktionsschluss: 5. Oktober 1901. Ausgabe: 17 Oktober 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



(Wiener Hagenbund)

EDUARD KASPARIDES
•• ABENDFRIEDEN ••



Aus dem Ausstellungsraum des Hagenbundes im Münchener Glaspalast. Architekt: Josef Urban

DER WIENER HAGENBUND

(Nachdruck verboten)

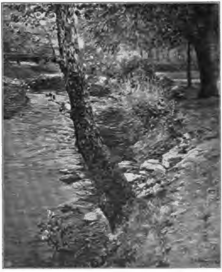
Zweiundfünfzig Künstler — eine Reihe interessanter Köpfe. Der Grundstock bildete schon innerhalb der Künstlergenossenschaft, aus welcher der Bund vor Jahresfrist wegen verschiedener praktischer und Meinungsdifferenzen ausschied, eine Gruppe von ausgeprägter Physiognomie. Sie veranstalteten schon damals Sonderausstellungen, die Licht und Leben in die langweiligen Hallen brachten. Und da die Vereinigung „Secession“ unterdes so an Umfang zugenommen hatte, dass sie kaum für ihre Mitglieder Ausstellungsraum genug besass, so beschlossen die Hagenbündler, sich durch Hinzuziehung kunstgewerblicher Kräfte zu komplettieren und sich mit eigenem Programm im eigenen Hause durchzukämpfen. Es wurden die Begabtesten unter den Absolventen der reorganisierten Kunstgewerbeschule aufgenommen; ein Mäcen, der selbst auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei manche Probe ernsten Naturstudiums und künstlerischen Feinsinns abgelegt hat, bot seine Unterstützung, so dass schon nach kurzer Frist ein Hervortreten des Bundes — auf der Jahresausstellung im Münchener Glaspalast — ermöglicht war.

Die nach München entsandte Auswahl ist nur klein, sie umfasst bloss einen Saal (Nr. 40) und einen kleinen Annex im Zimmer 73, aber charakteristisch: Ein Nebeneinander von ziemlich gleichwertigen Arbeiten in guter Gruppierung bietet sich dem Beschauer.

Keines der Bilder ist eine exorbitante Leistung, die einen in Aufregung versetzen, hinreissen oder verletzen könnte; aber es hält sich alles auf einem gewissen Niveau des echt Künstlerischen. Es ist bezeichnend, dass die Säule in der Mitte des Raumes, um welche einige kleinere Blätter arrangiert sind, durchaus nicht stört, von keiner Seite, sondern einen angenehmen Mittelpunkt für die Orientierung abgiebt. In dem Ausstellungsraum der Wiener Sceession würde solch ein vertikaler Strich den Anblick manches Bildes, vor allem der Klimt'schen „Medizin“ zerrissen haben. Dort herrscht ein „Clou“, vor dem die Stühle bereitstehen; das Genie der Secession, das, trotz Muthers Widerruf zu den ersten der Welt gehört, fordert konzentrierte Aufmerksamkeit.

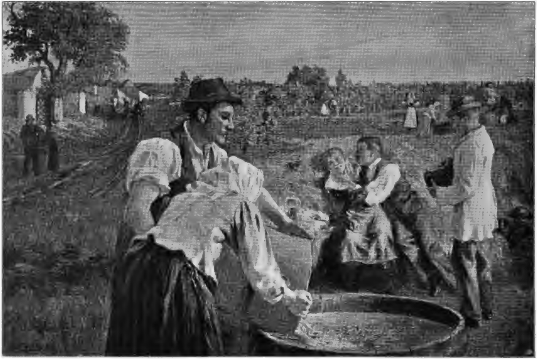
Aber für das hohe Niveau der Kunst in Oesterreich, resp. in Wien, spricht die Ausstellung des Hagenbundes mehr als die andere. Die Kunst ist nämlich bei uns nicht erst in den letzten Jahren entdeckt worden; der „östliche Winkel“ hat früher als mancher westlicher gelegene Kunstpfleger und Künstler besessen. Die Habsburger, die Familien Liechtenstein, Harrach, Lanckoronski, Wilczek etc. haben stets Fühlung mit den Talenten gehabt. Die mächtigen Impulse, welche die österreichische Kunst durch den Import von Klinger, Khnopff, Rysselberghe u. a. erhalten hat, wären gar nicht denkbar ohne eine bereits vorhandene Entwicklung.

Die Hagenbündler nun sind zumeist Talente von echt heimischem Gepräge. Es ist kein Ausländer unter ihnen, auch die auswärtigen Mitglieder sind geborene Oesterreicher. Man darf annehmen, dass diese strenge Abschliessung auf die Dauer nicht durchführbar sein wird, aber der Versuch an sich ist interessant und ein gesunder Rückschlag gegenüber der allzustarken Verherrlichung alles Fremden. Die Landschafter sind in der Mehrheit. Das ist gleichfalls charakteristisch und wichtig. Lange bevor mit dem Schlagwort „paysage intime“ die Landschaftskunst der Franzosen hier bekannt wurde, haben unsere Landsleute das Bedürfnis gefühlt, sich in die Schönheit der Natur zu vertiefen, das freie Licht auf Bäumen und Blüten spielen zu lassen, und für ihre schön bewegten Gemüter Symbole in der Natur zu suchen. Sie sind modern gewesen, ohne es zu wissen. Von den Landschaftern des Hagenbundes sind in erster Linie Gustav Bamberger, Suppantschitsch und Hans Wilt, von jüngeren Kräften Hans Ranzoni und der hochbegabte Fritz von Radler zu nennen, der eben, mit dem Staatsreisestipendium belohnt, die Akademie verlassen hat. Einen eigenen Platz unter den Landschaftern beansprucht Eduard Kasparides. Ich will versuchen, die einzelnen Persönlichkeiten abzugrenzen, ohne die Grenzen für unverrückbar zu erklären. Suppantschitsch ist der Lyriker, der in seinen ruhigen ernsten friedlichen Baumgruppen eine innige Empfindung ausspricht. Bamberger und Ranzoni sind die Naturwanderer, die mit frischem Blick irgend ein farbiges Motiv aufgreifen; der erstere arbeitet mit keckem Pinsel in die Farbe hinein, der andere ist mehr auf eine bildmässig abgerundete Wirkung, auf effektvolle Luftstimmung bedacht. Wilt hängt noch stark an der alten „Scenerie“, ein Schloss oder ein Kirchlein im See oder an der Berglehne, die schöne Vedute schweben ihm vor. Kasparides endlich ist der Pathetiker, er tritt immer das Stimmungspedal, die Töne hallen nach, verbreiten eine alle scharfen Konturen einlullende glatte Dämmerung von feierlicher Grösse über die Landschaftsmotive. Hohe dunkle Bäume spiegeln sich in glatten stillen Wassern, rote Abendwolken ballen sich über sattem Aehrenfeld. Er versucht es auch, Figuren ins Bild zu setzen, etwa ein nacktes Menschenpaar, oder einen Zug von andächtigen Kindern; doch gelingt es ihm dann schwerer, die Stimmung einheitlich durchzuführen. Radler ist der modernste von allen, er ist virtuos in der Technik, bringt Licht und Schatten in Gruppen oder verwischt mit Nebelluft das Bild, dass alles Detail verschwindet. Er wird wohl nicht bei der Landschaft bleiben; Menschenmengen von geschlossener Form, am liebsten nackte

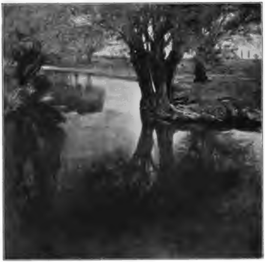


GUSTAV BAMBERGER BACHUFER

(Wiener Hagenbund)



ALEXANDER D. GOLTZ *(Wiener Hagenbund)* WEINLESE IN OESTERREICH (GRINZING)



FRITZ VON RADLER WEIDENMOTIV

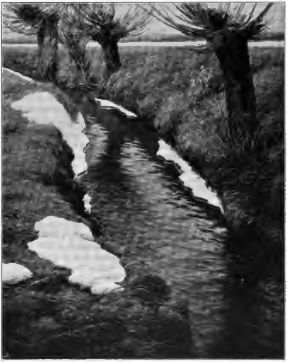
(Wiener Hagenbund)

Kindergruppen möchte er in lockender Anordnung gestalten.

An diese Landschafter liesse sich dann **Alexander D. Goltz** anschliessen, bei dem zwar die menschliche Figur im Mittelpunkt des Interesses steht, jedoch niemals ohne die umgebende Natur. Er ist einer der interessantesten Künstler, weil sein Wollen gerade jenen Zielen nachstrebt, welche für die österreichische Malerei von akutester Bedeutung sind. Was der Naturalismus in anderen Ländern nächst der Landschaft zu Ehren gebracht hat, ist die ehrlich beobachtete, ins richtige Milieu gestellte Thätigkeit der Menschen. Bilder von so feiner lokaler Stimmung, wie die „Weinlese in Oesterreich" (eigentlich „in Grinzing") werden leider hier nur selten geschaffen. **Andri**, ein Mitglied der Secession, das in den letzten Jahren zahlreiche gut beobachtete und keck hingesetzte Typen aus dem österreichischen Bauernleben vors Publikum gebracht hat, besitzt nicht jene Weichheit und Sinnlichkeit der Accente, wie sie gerade in der Umgebung der Grossstadt zu hören sind. — Die Grazie des Wienertums ist auch **Heinrich Lefler**'s spezielle Domäne. Ueber ihn, der durch seine Illustrationswerke weitbekannt geworden ist, wird sich ein anderes Mal Gelegenheit ergeben, an der Hand von Leistungsproben mehr zu sagen. Er kommt hier vornehmlich als der in allen Kunstfragen überaus versierte, mit diplomatischen und Rednergaben ausgestattete Anführer des Bundes in Frage. Der Architekt **Josef Urban**, mit dem Lefler meist gemeinschaftlich arbeitet (die trauliche und reizvolle Ausstattung des Wiener Ratskellers rührt bekanntlich von diesem Künstlerpaar her) ist mit der Ausführung des Ausstellungsgebäudes für den Hagenbund betraut. Den farbigen Schmuck der Fassade wird — nach dem Ergebnis eines kürzlich entschiedenen Preisausschreibens — **Wilhelm Hejda** besorgen. Hejda ist in diesem Heft mit einer Plastik vertreten, die ihm im Vorjahr den Dobner-Preis eingetragen hat. Sie ist sehr charakteristisch für die schneidige Art, in der der Künstler seinen Problemen zu Leibe geht. Seine Pastell-Landschaften sind ebenso gewagt und ebenso interessant, wie seine Skulpturen und kunstgewerblichen Arbeiten. — Zu den bereits bekannten Mitgliedern des Hagenbundes zählen des weiteren **Konopa**, **Thiele**, dann **Raimund Germela**, **Robert Schiff** und der Bildhauer **Rathausky**, der gegenwärtig an der Vollendung des Stifterdenkmals arbeitet. Der erste zeigt in seinen Landschaften, meist Pastellen, eine bedeutende Meisterschaft in der Beherrschung jener grauen und gelblichen Töne wie sie in den weitgedehnten Wiesen und Heideflächen der Donauebene sich finden. Grosse Innigkeit spricht aus seinen Kinderbildern und Darstellungen schlichter Menschen. Thiele ist von den satten Farbentönen seiner italienischen Bilder zu moderneren Beleuchtungsstudien und dekorativen Entwürfen übergegangen. Schiff und Germela sind zunächst als Porträtisten zu nennen; der erstere pflegt seine Figuren, meist Damen in eleganten lichten Toiletten, in der Art Whistlers in eine alles beherrschende Farbenstimmung zu tauchen; er ist übrigens in München auch mit ein paar brillanten Akten vertreten. Germela wieder arbeitet in der kecken Manier einiger Pariser Virtuosen. Das Raffinement der Toilette, der Esprit in der Wahl der Farben und Stoffe, die pikante Haltung reizen ihn zur Wiedergabe. Er ist auch ein Meister darin, Scenen aus dem Nachtleben der Grosstadt in kecken, witzigen Pastellen festzuhalten. Von den jüngeren Talenten wäre noch WALTER HAMPEL zu nennen, der bald Märchengestalten von zarter Poesie, bald intime Stimmungen in delikater Technik bietet; dann der in unermüdlicher Schaffenskraft seine farbensatten Phantasien ausstreuende ERWIN PUCHINGER, CZESCHKA, ein Illustrator von markiger Eigenart in Technik und Stoffwahl, ferner der mit schwierigen Problemen ringende Radierer COSSMANN, KARL EDERER, ein virtuoser Zeichner von Tieren, besonders solchen aus dem Katzengeschlecht, der Militärmaler HOLLITZER und die meist mit Plakatentwürfen beschäftigten PAMBERGER und COMPLOJ. Die Medailleure und kunstgewerblich thätigen Kräfte (es wird sich ein Anlass ergeben, sie gelegentlich einmal in der „Dekorativen Kunst“ nach Gebühr zu würdigen) seien hier nur der Vollständigkeit zuliebe genannt, es sind: KARL TAUTENHAYN, OTTO PRUTSCHER, K. BORSDORF und GUSTAV GURSCHNER.

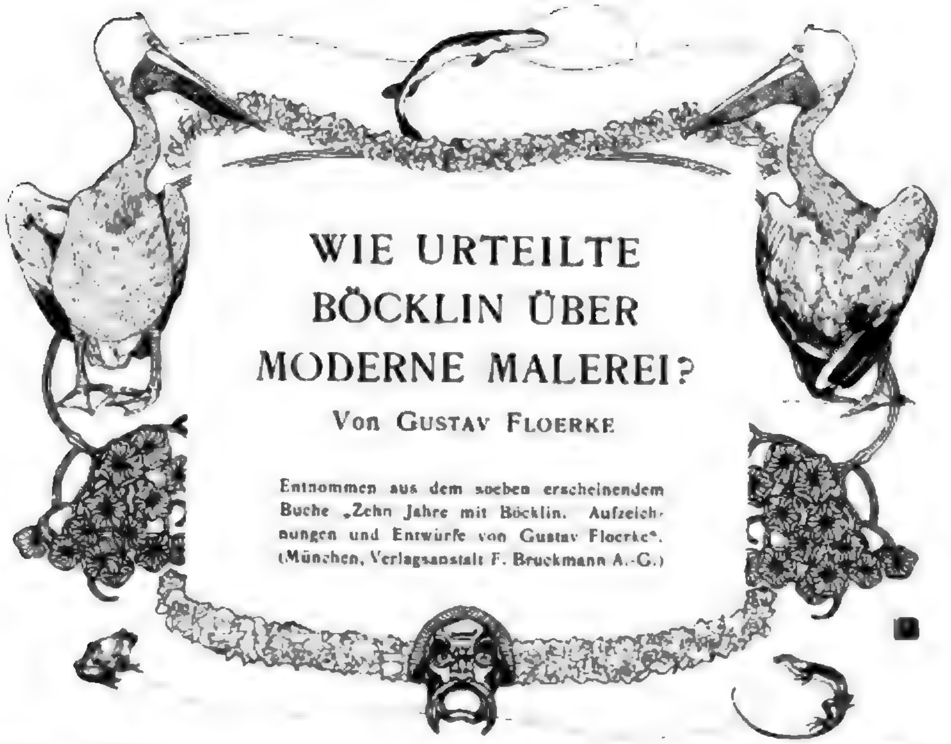
Es erübrigt noch zu erwähnen, dass die erste Ausstellung des Hagenbundes im eigenen Hause für kommenden Januar angesetzt ist. Nach dem schönen Erfolg, den sich der junge Verein bei seiner ersten selbstständigen Unternehmung in München geholt hat, braucht ihm vor den Wiener Kämpfen wohl nicht bange zu sein.

DR. LUDWIG ABELS



HANS RANZONI THAUWETTER

(Wiener Hagenbund)



WIE URTEILTE BÖCKLIN ÜBER MODERNE MALEREI?

Von GUSTAV FLOERKE

Entnommen aus dem soeben erscheinendem Buche „Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke". (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.)

KARL EDERER
(Wiener Hagenbund)

Skizze für ein Titelblatt zu einer zoologischen Publikation

„. . . . la fleur sans parfum de la
vie purement extérieure." A. Daudet.

Unsere Zeit der Ueberladung, des Virtuosentums, der Specialitäten und Ausstattungsstücke, der allgemeinen Bildung und populären Wissenschaft, der Prachtbücher, Illustrationen, Photographie etc. etc., sucht auch in der Malerei ihren Feuerwerks-, Seiltänzer- und Konversationslexikonsgeschmack. Sie muss staunen, sie muss die Genugthuung haben ihr Wissen befriedigt zu sehen oder einen Rebus gelöst zu haben. Die Einfachheit der Kunst zu beachten hat niemand mehr die Naivetät oder die Feinheit der Sinne. Nicht die Kunst, sondern Kunststücke imponieren.

Was den meisten Bildern zum Durchschlagen verhilft, ist was ganz anderes als ihre künstlerischen Qualitäten, denn nicht malerische Interessen sind es, die meistens in ihnen Befriedigung suchen.

Diese modernen, vollgestopften, „ausgeführten" Bilder sind vielleicht gut zum Lernen, aber nicht zum Empfinden. Der Künstler zeigt, was er weiss, und das Publikum freut sich um so selbstgefälliger, je mehr es ihm in die Einzelheiten zu folgen vermag, sei es in den Kostümen, sei es in Sitte und Einrichtung u. s. w. Das Ganze nennt man Kunst, resp. Kunstgenuss und freut sich, dass die aktive und passive Teilnahme an den bildenden Künsten immer grösser wird.

Diese modernen Figurenbild-Stilleben („historische" i. e. Stoff- und Waffenstilleben mit vorgeschriebenen Porträts und Aktionen) und Landschaften *wollen* nur Nachahmungen sein — ihre Urheber verzichten freiwillig, soweit denkbar, auf die eigene Gehirnmitwirkung — und das ist auch ein Glück bei den meisten.

Das simple Bewusstsein der malerischen Mittel, ihrer Grenzen und ihrer Ausdehnungsfähigkeit, vor allem der Farbe als Kompositionsmittel, sind bei den meisten verdunkelt und ganz verdrängt durch unmalerische Nebeninteressen, die auf ganz ausserhalb Liegendes — bewusst oder unbewusst — spekulieren.

Ein Maler, der sich Historien-, Genre-, Landschaftsmaler nennt oder schelten lässt, ist gewöhnlich mehr Gewerbetreibender als Künstler, oder ein Mensch, der abstrakte Ideen mit Formen und Faltenwurf bekleiden zu können wähnt. Denn dem Künstler gehört die ganze sichtbare Welt der Erscheinung, er ist mit jeder neuen Aufgabe ein anderer. Jene ästhetischen Rangklassen existieren nicht für den Schaffenden, sie sind gelehrten Ursprungs.

Ich denke, es geht dem Künstler in allen Bethätigungsarten gleich: er gestaltet, was der Augenblick bringt, oder verlangt.

Karl Hillebrand („Briefe eines ästhetischen Ketzers“) nennt die ganze Stoffmalerei (Geschichte, Genre etc.) — also Delaroche, Gallait, Piloty, Gérome, Knaus, Heilbuth etc. — veredelte Bilderbögen und spottet über den Beschauer, der sich über das ernste oder lustige Geschichtchen freut, das man ihm erzählt, froh ist, wenn er's errät. Ebenso über die „Ausdruck“simpel à la Ary Scheffer, bei denen der Hauptreiz für den Philister darin besteht, diesen Ausdruck zu verstehen; schliesslich über die Herbeiziehung von Patriotismus, Frömmigkeit etc.

Tiermaler, Marinemaler — du lieber Gott! All diese Dinge werden falsch geboren, weil sie sich an die Richtigkeit binden, und weil sie sich an eine falsche Adresse wenden, nicht an den Kunstsinn, sondern an die Kennerschaft (von Pferden oder Schiffen), an einschlägige Liebhabereien.

Die Frage liegt ja fast immer so: nimmt einer ein künstlerisches oder sonstwie hergestelltes Interesse als Leitmotiv. Was will er: gefallen, resp. es dem Publikum etc. recht machen oder Künstler sein, d. h. blind dem Erkannten folgen und dem Erkennen weiter nachstreben. Auf was spekuliert er mit seinem Bildwerk? Ist er Künstler oder Affarist?

Böcklin hasst die Historien- und Genrefritzen, weil sie sich abhängig machen, ihr eigenes und des Publikums Interesse in allerlei suchen, was Kostümschneider und Militärs bestechen kann, aber zum Ausdruck der eigenen Bildidee nicht nur überflüssig, sondern störend resp. abziehend sich verhalten muss, weil sie etwas malerisch Nebensächliches zur Hauptsache machen, Accessoirsmaler sind.

Man denke an die *Düsseldorfer* „Kostümpoesie“. Wo ist sie geblieben?

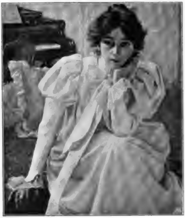
Man dürfte schwerlich auf die Idee kommen, einen Böcklin zu zerschneiden, wie z. B. einem Knaus geschehen, um die einzelnen Hunde etc. des Bildes als Originale einzeln zu verkaufen, als Porträts etc., — eine Idee, die, so kunsthändlerhaft sie auch sein mag, doch für unsere heutige Produktion wie für die Konsumenten gleich bezeichnend ist.

Warum es dort hell oder dunkel ist, bewegt oder ruhig, warum der so blau, jener so rot sein muss, wird heute bei den wenigsten Bildern jemand sagen können. Höchstens: das geht gut zusammen, oder: das giebt eine eigentümlich reizvolle Stimmung, oder: das war so, resp. das ist Vorschrift. Weiteren Zweck (Komposition, Deutlichmachung, kurz Ausnützung der natürlichen Kräfte der Farben) hat der heutige Kolorismus meistens nicht. *Rechenschaftsloser* (unverantwortlicher) „*Geschmack*“ an Stelle *bewusster Kunst.* „On a ce qu'on nomme du goût et cela suffit, croit-on . . . .“ sagt Viollet-le-Duc. Auch künstlerischer *Instinkt* genügt nicht. Atelierüberlieferung hält ihn nicht; denn die haben wir nicht. Also: *Erfahrung und Rechnung* (Bewusstsein).

Es hat bis auf die *Pleinairisten* noch kein Mensch bestritten, dass der Maler — so gut wie jeder andere Künstler, — durch Gegensätze jeglicher Möglichkeit zu wirken hat. Das sind seine Mittel, ist seine Sprache. Also hat auch noch niemand bestritten, dass der Schatten (Schlagschatten) dazu gehört, um auf der Tafel das Licht wirksamer zu machen. — Ja, aber die Farbenkontraste! Da schreien alle. Auch die der ältesten Observanz. Ist denn aber das was anderes als die Helligkeitskontraste??

* * *

Es erfasst einen ein gelindes Grauen, wenn man an das gewaltige Heer der heutigen Maler denkt. Wer zu nichts anderem taugt, wird Maler. Die affichierte Originalität dieser Burschen ist nichts als nackte Armut. Sie machen *das,* weil sie nichts zu sagen, nichts

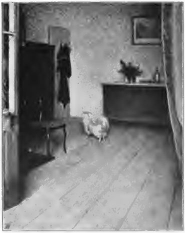


ROBERT SCHIFF
(Wiener Hagenbund)
AM KAMIN

bei der Seele haben. „Wenn sie besser malen könnten, thäten sie es schon" sagt, glaube ich, Andreas Achenbach. Wer keinen Ueberfluss zu verzapfen hat für andere, der soll doch davon bleiben. Nicht wie die Weiber Kinder kriegen.

In *Paris* ist dies Naiv-Aussehen schon wieder Geschicklichkeit, Berechnung. So einen Körper ganz flach auf einen Teppich stellen oder ähnliche unerwartete Witze — das zieht. Das Publikum will ja nur Neues oder Chic, Bizarrerie — darum ist meist schon ein kapriciöses Modell für den Maler alles. Hat er das gefunden, so hat er seine künstlerische Specialität gefunden, so gut wie alle grossen Franzosen.

„Ein Künstler kann so wenig eine Specialität haben wie eine Manier. Ein Streber oder geschickter Handwerker muss sie haben; denn er ist an ihr kenntlich, nur sie sucht seine Art Kunstfreunde bei ihm. Ich sage dies mit absichtlicher Beziehung auf moderne *französische* Kunst. Ein *Deutscher*, der so viel kann, der so weit durch ist, macht dann etwas anderes, vielleicht nicht Besseres, aber er will doch mehr. So ein *Pariser*, — nein! Er bleibt stehen und wird eleganter *Chicqueur*. Und das ist die Gemeinheit. Denn wer so viel kann, weiss auch, dass es immer noch ein Höheres, Künstlerischeres giebt. Aber ob damit ein „Hôtel" und Tagesruhm bei der „Nation" verbunden wären, weiss er freilich weniger gewiss."



WALTER HAMPEL ES KLOPFT!
(Wiener Hagenbund)

Diese phantasielosen rohen Kerle, die ein Stück Natur heruntermalen können, sind um so gefährlicher, je besser sie in ihrer Arbeit sind. Dann läuft ihnen wieder alles nach, was ihresgleichen ist. So hat der Knote Courbet in Frankreich unendliche Verwirrung und viel Schaden angestiftet.

Da sind mir die fleissigen Schafsköpfe immer noch lieber. Das ist wie ein kleines Bierorchester von zwei Geigen und einer Flöte — bescheiden und stillvergnügt — plötzlich fängt jemand daneben einen Trommelwirbel an, schleudert die Schlegel unterm Bein durch etc. Damit macht er jene tot, und alles hört nur ihn und staunt ihn an.

* * *

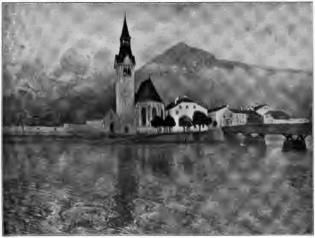
„Sie ahnen nichts von dem Zwingenden in einem Kunstwerk, die »Modernen«, am wenigsten die Franzosen. So ein Maler wetteifert mit dem photographischen Apparat. Die Photographie giebt alles, darunter oft das Unwesentlichste hervorragend gross und wichtig, im Ton falsch, während der Künstler sieht, wägt, begreift: hier ist *das* wichtig, wesentlich, bedingt den Charakter der Erscheinung etc., — *das* macht er, weiter nichts, und man hat doch und erst recht eine Auffassung des Menschen, des Moments; die Phantasie des Beschauers ist sicherer geleitet und angeregter, als wenn ihr alle Zufälligkeiten gleichwertig nebeneinander aufgebaut werden. Sich aussprechen und sich deutlich aussprechen — je schneller, je wärmer — das ist alles."

Die wollen Böcklin als den ihrigen reklamieren, die Herren mit dem herabgebrannten Lichtstumpen (die *Impressionisten)* à la Joseph, den, der die Wände und Köpfe anzündet mit seiner Glut? Diese affektierten Sozialisten, die in Staub und Asche einhergehenden Elegants gehen doch *den* nichts an!

* * *

Böcklin hat mit keiner der modernen Malerschulen etwas gemein. Er wird nie danach streben, eine Manier zu erfinden, auf welche hin seine Bilder von Modemenschen gekauft werden; er wird nie ein Stück Natur nachquälen, um glauben zu machen, er sei ein Künstler, er wird das Geschichtenerzählen und Witzemachen immer für die Aufgabe eines Illustrateurs halten.

* * *



HANS WILT SCHWAZ IN TIROL

(Wiener Hagenbund)

Das Amüsanteste von Begriffsverwirrung vollzieht sich. Der Mensch darf nicht mehr geniessen. Er sieht. Aber nicht wie *er.* Er bemüht sich wie eine Maschine zu sehen — wie ein Objektiv. Heilige Objektivität und deine Prediger! Als ob nicht die *Subjektivität* das *einzige* wäre, was in Frage kommen kann.

* * *

Heute sind die selig, die da geistig arm sind.

Wenn die Kunst nur andeuten und anregen kann, so setzt sie jedenfalls doch die vollste Kenntnis der Dinge und das präziseste Bewusstsein seitens des Künstlers voraus.

* * *

„Da müsst' ich ja *Genre*maler sein, wenn ich nicht wüsste, dass es auf *das* und *das* ankommt, und dass lediglich der Kunst*un*verstand noch anderes verlangt. So ein Genrefritze, bei dessen, nehmen wir mal an, ganz netter Scene doch z. B. alles auf die zwei freundlichen Gesichter von Ihm und Ihr ankommt, und höchstens noch auf die oder jene helfende Bewegung, — ja der macht noch den Hund und die Katz, und den Ofen auch mit dem Kalender dran von 1886 und die Nägel am Lehnstuhl und ist — stolz darauf ... nämlich, dass er den Blick von der Hauptsache abzieht und hin und herzerrt."

(N.: „Man kann auch noch *das* machen und *das* machen . ." Böcklin: „Nein, man kann nicht das eine und das andere, wenn man Maler sein will. Man kann nicht, wenn es auf zwei Köpfe ankommt, hinaus kommt, noch Stiefel und Knöpfe interessant und fertig machen. Dann kommt einmal das Gewollte nicht heraus, und zweitens langweilt die Menge der gleichwertig nebeneinander stehenden Dinge.")

„Alle die Hexenmeistereien auf modernen Bildern gehen mich nichts an."

* * *

„Technik! Technik kann jeder Schafskopf haben, kann jeder lernen."

* * *

Man sollte es überall am Pulsschlag greifen, dass das *Erlebnis* für den Künstler (Böcklin) war, was er gemalt hat. Man sieht überall so recht, wo die Wurzeln sind, wo die Scholle ist, auf der er wächst, mit der er notwendig zusammenhängt — die schönsten Sterne Edelweiss wachsen gerade auf dem schwierigsten Boden.

* * *

Nur auf eine gewisse Entfernung kann man eine Sache richtig übersehen, kann eine Landschaft Eindruck machen, malerisch wirken. Aber die Tiftler vergessen den Baum über seinen Blättern und morden den Wald durch Bäume. Wen die Blattform *an sich* interessiert, der mag Herbarien wälzen, aber nicht Bilder malen: die interessieren ihn ja nicht.

Die Böcklinsche Kunst mit ihrer Verachtung aller Pariserei etc. ist keine Einseitigkeit. Das Zusammenstellen und frappierend Hinpimpeln von netten Einzelheiten, die mit Gedanken und Vorgang nichts Notwendiges zu thun haben, die Richtigkeit von Kostümen und Uniformen, kurz die ganze akademische und sonstige Korrektheit, ferner das Motiv an sich, seine Tendenz, das Pathos, der Witz, die Erzählung, das Drama, das sogen. Kolorit, (wenn es Manier ist und nicht jedesmal mit dem Bildgedanken selbst geboren und gross wird), das alles, und was man sonst heutzutage noch lernen kann, hat mit der *Kunst* ja herzlich wenig zu thun; die Wahrheit des künstlerisch Geschauten steht auf der Leinwand nicht als ein Additionsexempel (welches wohl Kenntnis aber keine Empfindung bewirken kann). Wir verlangen in der überzeugenden Wesenheit einer auf uns übertragenen künstlerischen Anschauung vielmehr Empfindung, den besonderen Fall und den individuell Anschauenden zu verstehen.

* * *

Das wirklich Wertvolle in dem Streben der „Neuesten“ ist nicht ihre Hellblaumalerei, ihre „Natur“, sondern ihre unerbittliche Stellungnahme gegen jeden *Schlendrian in der Malerei.*

Eine breite Luftwelle weht daher, die vieles Alte mit sich reisst und — und das wird sie am besten im Innern rechtfertigen — Arnold Böcklin an die Spitze trägt. Unter dieser Flagge kann man die unvergorene Begeisterung der Impressionisten völlig willkommen heissen.

Eine Menge Jugend — die überall das Recht ihrer Kraft hat — muss man auch immer wieder in Betracht ziehen.

(Notiz anlässlich der Münchener Ausstellung 1888)

* * *

„Wer in die Kunst Tendenz bringt, der ist eben kein Künstler“, sagt Böcklin.

* * *

Wir haben nicht zu viel, sondern *zu wenig Ueberlieferung* in Deutschland. Beweis schon die Abhängigkeit von Paris, dessen jeweilige Modekrankheiten wir unbesehens begeistert nachmachen. Beweis ferner der Mangel an irgendwelchem historischen Sinn bei unsern meisten Malern und der naive Stolz darauf.

(Notiz anlässlich der Münchener Ausstellung 1888)

* * *

Ausstellungen: „Ja dies Ausstellungswesen! Es wäre leicht dafür zu malen! Aber es bringt um, wie der „Salon“ die Franzosen umgebracht hat. Jeder fragt sich bloss: was wirkt und *da*hin geht die ganze Rechnung. Besonders, was wirkt von weitem — dieser oder jener ungewöhnliche perspektivische Witz, sagen wir mal, eine Untersicht oder Aufsicht, ein nicht im Bilde vorhandener Horizont, eine Zickzackperspektive etc. *Stärkeres* zu finden ist der künstlerische Zweck geworden. Das Elend, was da entsteht, sieht man.“ Böcklin will auch im halbdunkeln Zimmer wirken, wie er's beabsichtigt. Licht vortragen, aber nicht nötig haben!

* * *

„Wozu über Bilder schreiben? Die sprechen für sich selbst.“

* * *

„Bei nichts braucht man so wenig zu denken, wie beim Aktzeichnen“, sagt Böcklin.

* * *

„Nach allen Regeln der Kunst“ sagt jemand wie sprichwörtlich. — Als ob es Regeln gäbe!

* * *

Der richtige Abstand von einem Bild ist nach Böcklin die doppelte Länge desselben.

* * *

Es kommt stets nur auf das Unterscheidende (also Sprechende, Verdeutlichende) an in der Kunst, nicht auf das Gemeinsame.

* * *

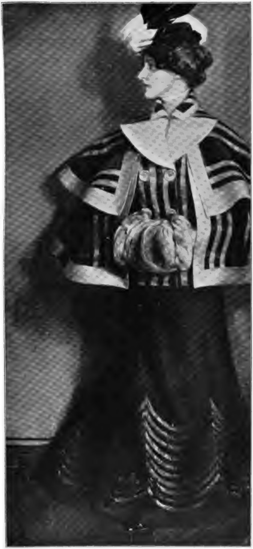
Das ist ja gerade das Grosse in der Kunst, das Unendliche, — dass jeder das *Wichtige wo anders* findet. Es giebt Gott sei Dank, nicht *eine* Lösung für Jedes, wie Böcklin meint.

* * *

Wer von der Natur abgeht, muss freilich beweisen, dass er das künstlerisch nötig hatte, um sich *deutlich* zu machen.

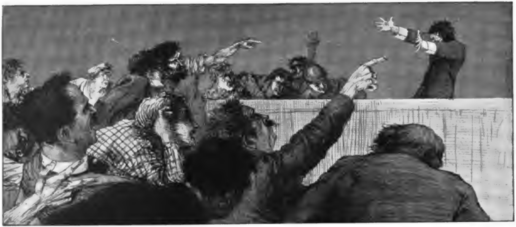
* * *

Die *Kunst* ist auch eine *Glaubenssache*, könnte man vor Böcklinschen Bildern sagen.



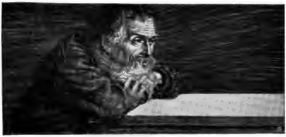
RAIMUND GERMELA BILDNISSTUDIE

(Wiener Hagenbund)



(Wiener Hagenbund)

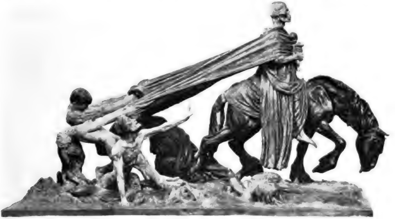
ALFRED COSSMANN
• DER AGITATOR •



ALFRED COSSMANN RADIERUNG

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. *Von der Akademie.* Das Amt des Präsidenten wird in diesem akademischen Geschäftsjahre der Architekt Geheimer Regierungsrat Professor Hermann Ende bekleiden, der seit dem Jahre 1895 in ununterbrochener Reihenfolge dieses höchste Akademieamt innehat. Als sein Vertreter fungiert der Musiker, Professor Dr. Jos. Joachim in den Angelegenheiten der Gesamtakademie und der Architekt, Dombaumeister Jul. Rachdorff beim Senate der Akademie, Sektion für die bildenden Künste, der vornehmsten akademischen Körperschaft. — Die Akademie hat durch das Ableben der Maler Constantin Cretius, Karl Ludwig und Luis Alvarez neue Verluste erlitten. Mit diesen dreien sind im laufenden Jahre sieben bildende Künstler aus der Zahl der Mitglieder geschieden. — Der Unterricht in den der Akademie angegliederten Unterrichtsanstalten, den Meisterateliers und der Hochschule für die bildenden Künste, hat am 15. Oktober nur teilweise begonnen, denn noch sind sämtliche Klassenzimmer und Ateliers, die früher in Mietsräumen untergebracht waren, in dem Neubau in der Hardenbergstrasse nicht soweit hergestellt, dass in ihnen der Unterricht ohne Schädigung der Lernenden wie der Lehrenden aufgenommen werden kann. Unbesetzt ist auch jetzt noch die Stelle des Vorstehers des akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei, für welche, wie bereits gemeldet, der Landschafter Professor Eugen Bracht schon vor Monaten durch die zuständige Körperschaft zur Berufung in Vorschlag gebracht worden war. Zwar würde durch die Berufung Brachts, der gegenwärtig an der Hochschule für die bildenden Künste dem Atelier für Landschaftsmalerei vorsteht, diesem Institut eine ausgezeichnete Lehrkraft verloren gehen, allein für die Vorsteherstelle des hervorragenden akademischen Meisterateliers ist doch kein deutscher Landschafter



WILHELM HEJDA DER MENSCHHEIT LETZTER SPROSS

(Wiener Hagenbund)

geeigneter, als eben Eugen Bracht. Hoffen wir, dass die Berufung doch noch erfolgen wird: der Sache wegen. — Von der Akademie werden gegenwärtig 14100 M. zu *Rompreisen* ausgeschrieben. 6600 M. für preussische ›Bildhauer‹ und ›Geschichtsmaler‹, 3000 M. für deutsche Bildhauer, die ihren Studien auf den Unterrichtsanstalten der Akademie noch obliegen und je 2250 M. für jüdische Maler aller Fächer und für Kupferstecher ohne Unterschied des Religionsbekenntnisses. — Die *Grosse Berliner Kunstausstellung* ist am 29. September geschlossen worden. Der materielle Erfolg der Ausstellung ist im ganzen und grossen befriedigend (man spricht von einem Ueberschuss von 70000 M., die Verkäufe beziffern sich auf ca. 300000 M.); über den idealen Erfolg dürfte sich streiten lassen, denn in der Hauptsache wird er durch das Wort ›Marktware‹ gekennzeichnet. Die Ausstellung der ›Secession‹ schloss am 6. Oktober. R.

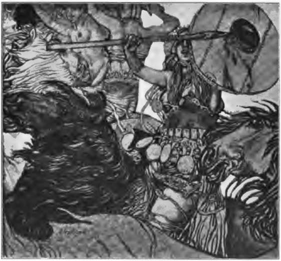
ROM. FRANCESCO PAOLO MICCHETTI hat sich bereit erklärt, an Stelle des jüngst verstorbenen Domenico Morelli die Leitung der Kunstschule in Neapel zu übernehmen. — Der Genuss der mit einem Legat von 300000 Franken begründeten *Gustav Müller-Stiftung* soll nach einem Beschluss der zu ihrer Instituierung eingesetzten Kommission den Jahres-Ausstellungen der ›Societa dei cultori ed amatori di belle arti‹ zu gute kommen. Es war die Frage aufgeworfen worden, ob den bislang jeweils im Frühjahr veranstalteten Ausstellungen des obigen Vereins das Prädikat ›international‹ zukäme, da nach der testamentarischen Bestimmung des Stifters aus solchen die aus dem Zinsertrag des obigen Kapitals anzukaufenden Werke auszuwählen sind. — Nach dem unlängst erfolgten Tode der Fürstin Anna Maria Torlonia ist bei dem Charakter des nunmehrigen Erben, Fürsten Giovanni Torlonia, zu erhoffen, dass die der Familie gehörenden Kunstschätze in der *Villa Albani* und dem *Museum Torlonia* auch der grösseren Allgemeinheit zugänglich gemacht werden.

WIEN. Die von J. LAX modellierten vier griechischen Rossebändiger sind, lang erwartet, vor der Rampe des Parlaments-Palastes unlängst zur Aufstellung gekommen. — Der Maler FRANZ MATSCH hat seine Professur an der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums niedergelegt.

KÖTHEN. Der in München lebende, von hier gebürtige Historienmaler Prof. JULIUS NAUE hat seiner Vaterstadt einen aus dreizehn Kartons bestehenden Bildercyklus aus der Geschichte der Völkerwanderung schenkungsweise überwiesen.

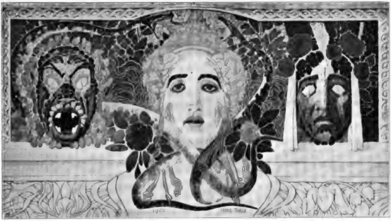
ELBERFELD. Für das neue Rathaus hat der Berliner Bildhauer HEINR. MÜLLER-Gera eine, die Sage vom ›Ritter von Elverfeldt‹ behandelnde Gruppe vollendet, die in einer Nische der Hauptfassade aufgestellt werden soll.

KOPENHAGEN. Von einer neuen Stiftung des bekannten Kunstmäcens KARL JACOBSEN ist zu berichten: Zunächst zwei Drittel, später die gesamten, auf wenigstens 600000 Kronen jährlich geschätzten Einnahmen der Brauerei Nycarlsberg sollen einem Fonds für national-künstlerische Zwecke zugeführt werden. Er soll den Namen ›Nycarlsbergfonds‹ führen.



KARL O. CZESCHKA WALKÜREN

(Wiener Hagenbund)



FRANZ THIELE MASKEN

DRESDEN. *Die Dresdner Kunstgenossenschaft* hatte unter ihren Mitgliedern eine Ideen-Konkurrenz für den Bau eines *Künstlerhauses* ausgeschrieben. Es waren rechtzeitig dreizehn Arbeiten eingegangen. Als Hauptgewichtspunkt für die Zuerkennung von drei Auszeichnungen (von Geldpreisen hatte man bei dem vorläufigen Wettbewerb abgesehen) wurde die originelle und zweckentsprechende Anordnung der geforderten Räumlichkeiten im Grundriss betrachtet. Die Auszeichnungen erhielten: Heinrich Straumer und Kurt Francke, Schilling und Gräbner, Rumpel und Krutzsch.

LUIS ALVAREZ
(gest. 4. Oktober)

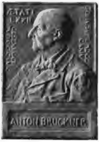
MADRID. Der Maler LUIS ALVAREZ Y CATALA ist am 4. Oktober gestorben. 1841 hierselbst geboren, empfing der in der Folgezeit zu den hervorragendsten Vertretern der zeitgenössischen spanischen Malerei zählende Meister seinen ersten Kunstunterricht auf der Madrider Akademie. 1857 ging er zur Fortsetzung seiner Studien nach Rom, dort als Zwanzigjähriger mit dem 1861 in Florenz ausgestelltem Bilde ›Der Traum der Calpurnia‹ seinen ersten grossen Erfolg erzielend; 1863 entstand das in den Prado gelangte Bild ›Isabella die Katholische in der Certosa von Burgos‹. Der in diesen Erstlingswerken hervortretenden Neigung zur Historienmalerei ist der Künstler auch späterhin vielfach gefolgt, in grossen figurenreichen Kompositionen Scenen und Episoden aus der heimatlichen Geschichte schildernd. Eine der glänzendsten Schöpfungen dieser Art ›Der Sessel Philipps II.‹ (welches Gemälde den König auf einem natürlichen Felsenthron in einer Gebirgslandschaft sitzend darstellt) ist in die Berliner Nationalgalerie gelangt. Neben solchen grossen Geschichtsbildern zählt zum Lebenswerk des Verewigten auch eine Reihe von genrehaften Darstellungen aus dem römischen Leben, die zumeist in amerikanischen Privatbesitz übergegangen sind. 1891 kehrte der, abgesehen von zahlreichen Studienreisen, ständig in Rom gebliebene Künstler, als Lehrkraft an die Madrider Akademie berufen, in seine Vaterstadt zurück und trat 1894 in die Direktion des Prado-Museums ein, zu dessen Subdirektor er 1897 ernannt wurde. Unter den mancherlei Ehrungen, die Alvarez auch im Auslande zu teil wurden, sei die ihm 1892 verliehene Mitgliedschaft der Berliner Akademie erwähnt.

DÜSSELDORF. Der in Danzig lebende Maler Prof. ADOLF MÄNNCHEN ist an die hiesige Akademie berufen worden. Erst jüngst brachte unsere Zeitschrift in dem a. S. 548 d. vor. Jahrg. reproduziertem Bilde ›Todesstunde‹ eine Schöpfung dieses 1860 zu Rudolstadt geborenen Künstlers, der, aus dem Kunstgewerbe herausgewachsen, sich als Lehrkraft an den Hallenser und Danziger gewerblichen Schulen bereits aufs beste bewährt hat. In seinen malerischen Schöpfungen versteht es der Künstler, wie dies das oben erwähnte Bild beweist, auf durchaus modernen Anschauungen fussende Technik mit doch strenger zeichnerischer Durchführung seiner Entwürfe zu vereinen.

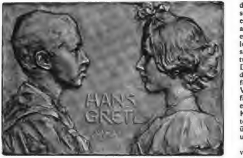
ADOLF MÄNNCHEN

DRESDEN. Zum Andenken an den Dresdner Oberbürgermeister Dr. Alfred Stübel wurde kürzlich ein *Brunnen* enthüllt, der seinen Platz gegenüber dem Ausstellungspalaste inmitten von Anlagen gefunden hat. Er wurde von dem Architekten Alfred Hauschild entworfen; der Bildhauer Hans Hartmann-Maclean schuf dazu drei einzelne Gestalten Tritone als Verkörperung des heiteren, des wildbewegten und des vom Menschen bezwungenen Meeres, sowie eine die Mittelsäule krönende Puttengruppe. Die barocke Ornamentik des Brunnens, der an dem mittleren Unterbau das Reliefbildnis Stübels aufweist, stammt von dem Bildhauer Hasenohr. Der Brunnen wurde aus Mitteln der Dr. Güntzschen Stiftung errichtet und kostete gegen 100000 M.

MÜNCHEN. Der Maler Rolf Niczky ist aus der ›Phalanx‹, deren erster Vorsitzender er war, ausgetreten, an seiner Stelle führt jetzt Dr. Wassily Kandinsky das Präsidium der Vereinigung.


JOS. TAUTENHAYN JUN.
Porträtplaquette

KÖNIGSBERG. Am 10 Oktober starb hierselbst der Kupferstecher und Lehrer an der Königl. Kunstakademie, Professor Heinrich Sachs, im einundsiebzigsten Lebensjahre, nach kurzem Leiden. Sachs war am 18. April 1831 in Berlin geboren und genoss seine künstlerische Ausbildung auf der dortigen Akademie, im Kupferstechen speziell zunächst unter Buchhorn, später unter Eduard Mandel, welchem er sich eng anschloss und ihm nachstrebte. Oktober 1886 wurde er zum Nachfolger Trossins, als Lehrer der Elementar- und der Kupferstecherklasse, an unsere Akademie berufen. Bei der Auflösung der Elementarklasse, Ostern 1901, blieb er noch als Lehrer für Kupferstechen und Radieren thätig. Sachs war ein liebenswürdiger Kollege und ein gewissenhafter Lehrer, welchem seine Schüler sehr anhingen. Von seinen eigenen Arbeiten sind vor allem zu nennen: ›Väterliche Ermahnung‹ nach Terborch, ›Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Frau‹ nach Pesne, ›In der Dämmerung‹ nach Spangenberg, ferner mehrere Blätter zur Goethegalerie nach Wilhelm v. Kaulbach, sowie verschiedene Porträts berühmter Zeitgenossen.


JOS. TAUTENHAYN JUN. PLAQUETTE

KARLSRUHE. Zum Direktor der hiesigen Kunstgewerbeschule ist als Nachfolger des Prof. Herm. Götz der Architekt Prof. Karl Hoffacker ernannt worden, der vor kaum mehr als einem Halbjahr erst die Leitung des gleichartigen Züricher Instituts übernommen hat. Hoffacker ist geborener Karlsruher.

CHARLOTTENBURG. Ein von Bildhauer Eugen Boermel in Gemeinschaft mit dem Maler Prof. K. Freyberg entworfenes Denkmal des Prinzen Albrecht von Preussen ist, gegenüber dem hiesigen Schlosse errichtet, am 14. Oktober enthüllt worden.

AACHEN. Ein von Prof. Fritz Schaper (Berlin) modelliertes Denkmal Kaiser Wilhelms I. wurde am 18. Oktober enthüllt.

CHEMNITZ. Das *Theodor Körner* auf dem hiesigen Körnerplatze errichtete Denkmal, ein Werk des Dresdener Bildhauers Prof. Heinr. Epler, ist am 18. Oktober enthüllt worden.

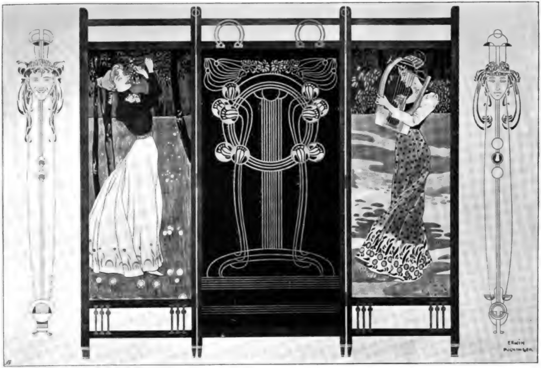
GESTORBEN: In Stuttgart, siebenundachtzig Jahre alt, der Erzgiesser Wilhelm Pelargus; in Berlin, am 13. September, der Porträtmaler Hugo Danz; in Siegsdorf bei Traunstein der Münchener Maler Otto Biermer.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

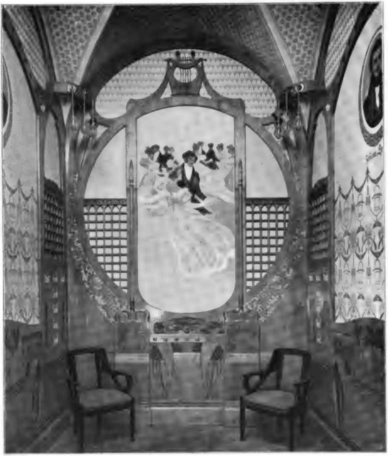
MAILAND. Neben der alle zwei Jahre stattfindenden ›Internationalen Kunstausstellung‹ in Venedig wird sich Italien nun auch einer solchen ›Internationalen‹ hierorts erfreuen, zuvörderst, wie es scheint, nur einer einmaligen, die aber (l'appétit vient en mangeant!) sehr leicht zu einer ständigen Einrichtung werden kann. Die erste Mailänder Ausstellung ist für 1904 (wo die Venetianische ausfällt) geplant, und ein von hiesigen Künstlern gewählter Ausschuss hat über die Aussetzung eines einzigen grossen Preises von 50000 Frs. zu entscheiden.

H. B.

KÖNIGSBERG. In der *Teichertschen Kunsthandlung* stellt Otto Rabe, ein älterer Königsberger Maler, welcher seit Jahren in Zoppot bei Danzig lebt, eine grössere Anzahl landschaftlicher Studien, sowie mehrere Stilleben aus. Das Interesse für diese Sachen und der Verkauf sind recht lebhaft, vor allem für die Landschaftsstudien. Dieselben stellen insgesamt ostpreussische Motive, meist mit Wald, in einer charakteristisch liebenswürdigen Weise dar und erinnern nicht wenig an die Arbeiten des verstorbenen Max Schmidt.


ERWIN PUCHINGER

ERWIN PUCHINGER *(Wiener Hagenbund)* DEKORATIVER ENTWURF

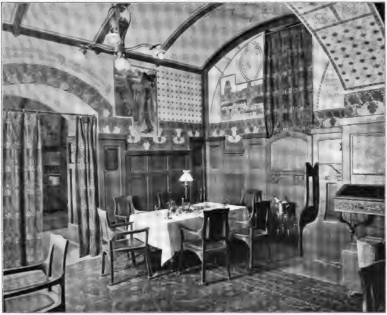


H. LEFLER UND JOS. URBAN
(Wiener Hagenbund)

AUS DEM WIENER RATSKELLER
FONDS DER STRAUSS-LANNER LOGE

HILDESHEIM. Im Roemer-Museum ward eine Nachlass-Ausstellung des von hier gebürtigen, kürzlich in Rom verstorbenen Malers ERWIN KÜSTHARDT veranstaltet. Dadurch, dass eine Anzahl hiesiger Kunstfreunde auch die in ihrem Besitz befindlichen Gemälde des Künstlers zur Verfügung gestellt hatten und das Museum selbst zwei Schöpfungen Küsthardts besitzt, konnte ein guter Ueberblick über den Werdegang des Frühverstorbenen gewährt werden.

FRANKFURT a. M. In unsere Kunstsalons ist mit dem Herbstanfang das gewohnte Leben wieder eingezogen. Den Beginn machte diesmal der *Frankfurter Kunstverein*, dessen rührige Leitung mit wachsendem Erfolge bemüht ist, neben ihren besonderen lokalen Aufgaben auch einem weiteren künstlerischen Interesse durch Heranziehung namhafter auswärtiger Aussteller zu dienen. Dort kam uns zunächst eine reichhaltige Sammlung von Werken des Basler Altmeisters ERNST STÜCKELBERG zu Gesicht, Gegenstände der antiken Geschichts- und Mythenwelt und novellistische Dichtungen aus eigener Eingebung. Dass unserem Publikum Gelegenheit geboten wurde, mit dem bei uns in Deutschland viel zu selten genannten Künstler Bekanntschaft zu schliessen, haben wir dankbar begrüsst, wenn wir auch gerne ein paar Werke mehr, auch aus seiner früheren Zeit mit ausgestellt gesehen hätten, um seine ganze Persönlichkeit zu zeigen. Stückelberg gehört mit Rudolf Henneberg, Gustav Spangenberg und unserem Frankfurter Victor Müller, bei aller Verschiedenheit der verschiedenen Temperamente, in eine Kategorie von Gesinnungsverwandten, die sich um das Problem historischer Darstellung im grossen und zugleich modernen Stile ein bleibendes Verdienst erworben haben. Die gleichzeitig ausgestellten Modellstudien des Künstlers für seine in der Tellskapelle ausgeführten Fresken galten uns als beredte Zeugnisse des starken und freien Geistes, in welchem der schweizerische Meister, nicht ohne die erfrischende Zuthat einer ausgesprochenen herben Stammeseigentümlichkeit, sein künstlerisches Ideal zu verwirklichen gewusst hat. Einer anderen Art Historienmalerei, in ihrer Art nicht minder originell und redegewaltig, gilt neuerdings das besondere Interesse der einheimischen Kunstwelt; es sind die Fresken, die unter WILHELM STEINHAUSEN's Händen in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums ihrer Vollendung entgegengehen, und deren Kartons jetzt ebenfalls im Kunstverein ausgestellt sind. ›Christi Bergpredigt an die Jugend‹ betitelt sich der aus drei grossen Wandbildern nebst zugehörigem Sockelfries bestehende Cyklus, der in seiner Mitte den lehrenden Christus in grünbewaldeter heimatlicher Landschaft zeigt und rechts und links in parabolischer Darstellungsform die hauptsächlichen Mahnungen der Bergpredigt an die Jugend versinnlicht. Der Urheber der Wandbilder von Wernigerode und Ober-St. Veit hat sich in diesen seinen neuesten Schöpfungen, in aller Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit, die sein Wesen immer auszeichneten, zu einer solchen Grösse und Herrlichkeit des monumentalen Stils erhoben, dass man die Unterrichtsverwaltung, von der der Auftrag zu den Malereien ausging, zu der Wahl dieses Künstlers nur beglückwünschen kann. Einige der poesievollen Stimmungslandschaften, mit denen uns STEINHAUSEN neuerdings wiederholt erfreut hat und drei überaus intim behandelte Bildnisse beleben die Aufstellung zu den Seiten der einfarbigen Kartons. Von den Landschaften ist ein feines, frischgrünes Frühlingsbild als Geschenk eines einheimischen Kunstfreundes dem Städelschen Museums-Verein überwiesen worden. Ein dritter Künstler, von dem der Kunstverein in diesen

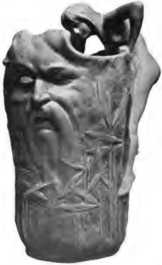


JOSEF URBAN
(Wiener Hagenbund)

AUS DEM WIENER RATSHERRENSTÜBCHEN ● ● ●

Tagen eine Kollektivausstellung gebracht hat, ist Rudolf Berény, ein Schüler von Munkacsy, der seit einigen Jahren hier ansässig war, nun aber Frankfurt verlassen wird, um sich in Berlin ein neues Feld der Thätigkeit zu erobern. Die in einem gewählten ›altmeisterlichen‹ Tone gehaltenen Studien und Bildnisköpfe des Künstlers bekunden ein ungewöhnliches technisches Geschick neben einer speziellen Begabung für das Bildnisfach, in welchem Gebiet das lebensgrosse Porträt des Kapellmeisters Dr. Rottenberg als eine ganz ausgezeichnete Leistung hervorgehoben zu werden verdient.

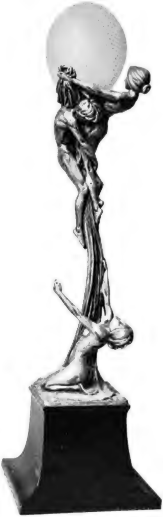
BERLIN. Noch immer entwickeln die Ausstellungen in den verschiedenen Kunstsalons wenig Anziehungskraft. Im *Künstlerhause* ist man nun noch gar auf den unglücklichen Gedanken gekommen, das überlebte Genre der grossen Spektakelstücke im Stil Pilotys und Munkacsys in Gestalt eines riesigen Triptychons von Arpad Feszty ›Christi Begräbnis‹ wieder in Betrieb zu setzen. Mit dem Gegenteil von Erfolg natürlich; denn nur der rückständigste Teil des Publikums fühlt sich von der äusserlichen Theatralik, mit der hier Kreuzigung, Grablegung und Trauer am Grabe gegeben sind, nicht abgestossen. Genau wie bei Munkacsy wird die Aufmerksamkeit des Beschauers durch eine Fülle von Nebenpersonen von dem Gegenstande selbst abgezogen; nur war der verstorbene ungarische Meister ein wesentlich besserer Maler als sein Landsmann. Das übrige in dieser Ausstellung ist mit wenigen Ausnahmen recht gleichgültig. Zu diesen Ausnahmen gehört vor allem eine Landschaft von Wilh. Trübner, das ›Kloster Frauenwörth‹ darstellend, dessen von einer Mauer umschlossene Gebäude man durch die Zweige einer mächtigen Platane im hellen Glanz der Sommersonne liegen sieht. Man wird dieses ausgezeichnete, frische, farbige Werk zu Trübners allerbesten Leistungen rechnen können. Auch zwei Kürassierstudien von ihm fesseln durch ihre malerische Kraft. Von Joh. Sperl, Hans Busse, Urban, Hayek, Kampmann und Bössenroth sieht man gute Landschaften. Ein bemerkenswert schönes Werk ist die Doppelbüste zweier Knaben von Brütt, sehr fein im Ausdruck und gar nicht prätentiös, was solche Arbeiten leicht zu sein pflegen. — Einen Missgriff haben auch *Keller & Reiner* gethan. Sie liessen sich bewegen, das ganze Oeuvre eines jungen französischen Malers Gaston Guillaume Roger vorzuführen, der sich damit nur als ein geschickter Fabrikant, als ein Nachahmer besserer Vorbilder legitimiert. Besonders hat es ihm Cottet angethan. Er malt mit dessen tiefgestimmten Farben Fischerdörfchen, Häfen mit grünen Fischerbooten, weissen Pieren und dunkelblauem Wasser, Leute und Kinder, die in den Dörfern und an den Häfen zu Hause sind. Dutzendweise kehren dieselben Motive wieder, die schliesslich in einem grossen Bilde von recht starker dekorativer Wirkung ›Abfahrt zur Prozession‹ — man sieht eine bretonische Fischerfamilie beim ersten Scheine der Morgensonne in ihrem Boote in einen Kanal einlenken — gesammelt erscheinen. Daneben findet man bezeichnender Weise süsslich hübsche Mädchenköpfe und girrende Seladons, Machwerke, in denen La Touche's reiche Farben und effektvolle Beleuchtungen im Caféhausgeschmack trivialisiert werden. Ausserdem ist auch das von der Pariser Weltausstellung her bekannte Triptychon Rogers ›Le Baiser‹ hier vorhanden, in dem Pierrot als unschuldiger Jüngling, von Feen gefoppter Verliebter und als Enttäuschter mit den dünnen Farben neurasthenischer Symbolisten dargestellt ist. Vielseitigkeit von dieser Art ist gleichbedeutend mit Mangel an Persönlichkeit und ohne diese giebt es keinen grossen Künstler. Auch J. Bossart, eine Neuentdeckung des Salons, vermag nicht zu imponieren. Der junge Berliner soll bis vor zwei Jahren Töpfer gewesen sein und möchte jetzt schon die Welt überzeugen, dass ein zweiter Michelangelo in ihm steckt. Einstweilen aber erscheint er dem nüchternen Beobachter nur als ein strebsamer junger Mann, der aus allerlei Renaissancemotiven bemalte Hochreliefs zusammenstellt und sich zu einem Cyklus von Federzeichnungen ›Die Tragödie des Daseins‹ durch Arbeiten von Klinger und dem schwächlichen Franz Stassen begeistern liess. Dieser Versuch, sich gleich beim ersten Erscheinen vor der Oeffentlichkeit als ›denkender Künstler‹ zu zeigen, könnte bedenklich machen für die Zukunft Bossarts. Mit ein paar hübschen Arbeiten in Grès gewinnt sich M. Hötger wenigstens einigen Beifall. — Auch die letzte Vorführung in *Ed. Schultes Kunstsalon* wäre ziemlich uninteressant, wenn sie nicht zwei von dem chilenischen Gesandten in Berlin hergeliehene, von namhaften Künstlern gemalte Familienporträts enthielte. Das wertvollste und feinste, Mdme. Subercaseaux darstellend, rührt von John S. Sargent her und ist 1880 gemalt, zu einer Zeit, da der vierundzwanzigjährige Amerikaner noch danach trachtete, Carolus-Duran ähnlich zu werden. Aber auch Manets Einfluss ist unverkennbar. Die schöne junge Frau sitzt in ihrem helltapezierten Boudoir, in dem ein türkisblauer, rotornamentierter Teppich liegt und in einem blauen Majolikakübel ein Pflanzenarrangement aufgestellt ist, in einem weissen, mit schwarzen Spitzen dekorierten



K. BORSDORF (*Wiener Hagenbund*) BLUMENVASE (Fayence)

Kleide vor ihrem Klavier. Mit einer Wendung nach links hat sie sich auf dem leichten Stuhl umgedreht und blickt, die rechte Hand auf den Tasten, aus graublauen Augen aufmerksam, als spräche jemand zu ihr, auf den Beschauer. Die ganze Farbenzusammenstellung, Weiss und Schwarz neben einem kalten Blau, ist durchaus Manet. Selbst das pikant hineingesetzte Rot Manets fehlt nicht. Es leuchtet aus ein paar Blüten im schwarzen Haar der jungen Frau und aus dem Pflanzenkübel. Die Malerei ist gar nicht impressionistisch, auch nicht so flott, wie bei Sargents späteren Bildern und erinnert durchaus an die seines Lehrers. Und doch hat das Bildnis bereits alle Vorzüge, die man heute bei dem Amerikaner bewundert: das sichere Erfassen des Wesens der Dargestellten, Natürlichkeit der Haltung und des Ausdruckes und geschmackvolles Ensemble. Die rechte Hand auf dem Klavier ist allerdings verzeichnet und zu gross geraten. Das andere Porträt stammt von Jean Boldini, der 1887 die beiden Knaben des Gesandten in schwarzen Anzügen mit grossen weissen Hemdkragen gegen einen dunkelroten Grund gemalt hat. Auch hier nichts von der späteren Virtuosität des Künstlers und von der bei ihm häufig zu treffenden excentrischen Haltung. Umso besser kommt die wunderbare Kunst Boldinis, mit der Farbe zu zeichnen, zur Geltung. Ganz köstlich ist so eine magere Knabenhand individualisiert. In Henri Royer, der die Gräfin Beaupré in grosser Toilette gemalt hat, lernt man einen Pariser Kiesel kennen, bei dem der Berliner freilich studieren könnte. Henri le Riche zeigt eine ›Magdalena‹, die sich über den ausgestreckten Leichnam des Heilands geworfen hat, ihre üppigen warmen Brüste gegen den erkalteten Körper presst, brünstige Küsse auf den Mund des Toten drückt und mehr durch diese perverse Auffassung als durch künstlerische Qualitäten wirkt. Eine neue und erfreuliche Bekanntschaft macht man an Hermen Anglada, einem temperamentvollen Spanier, der tanzende ›Zigeunerinnen‹ und cancanierende Pariserinnen sehen lässt, Werke, die eine starke koloristische Begabung und eine kraftvolle Malerfaust verraten. Auch der Holländer Theodor van Hoytema ist für Berlin neu. Seine Tiere und Pflanzen in stilisierter Auffassung darstellenden Bilder sind ausgesprochen dekorativ, zeichnen sich aber durch viel Geschmack aus und lassen, trotz der Anlehnung an japanische Vorbilder, auf eine originelle künstlerische Persönlichkeit schliessen, als die sich Hoytema übrigens in seinen in Dresden ausgestellten Lithographien und in dem humorvollen Bilderbuch ›das hässliche junge Entlein‹ den Kennern bereits offenbart hat. Weiter bemerkenswert in dieser Ausstellung sind ältere Arbeiten von Trübner, Zügel, Friedrich Keller und ein schöner Stäbli. Der geschmackvolle le Sidaner fällt durch eine weiche, tonschöne, helle Abendlandschaft, Luigi Loir durch eine Pariser Strasse im Winter voll feiner Beobachtung und erfreulicher Selbstverständlichkeit sowie Sicherheit des malerischen Ausdrucks auf. Von sonstigen Ausstellern wären René Reinicke, der eine Reihe seiner Zeichnungen und ein paar elegante, aber sehr dunkel geratene Bilder aus dem Münchner Leben vorführt, Agathe Herrmann mit einigen schlichten holländischen Landschaften und Julius Olsson mit einer Marine noch rühmend zu nennen. Das meiste Uebrige — es befinden sich auch Bilder zweier bulgarischer Künstler, J. V. Mrkvicka und Anton Mittoff, darunter — gereicht der Ausstellung nichts weniger als zur Zierde, und vieles davon sollte überhaupt nicht die Möglichkeit finden können, in einen Kunstsalon zu gelangen, der Anspruch darauf macht, als vornehm zu gelten.

H. R.



GUSTAV GURSCHNER
(Wiener Hagenbund)

„DIE VERLASSENE“
Elektr. Lampe in vergoldeter Bronze

VERMISCHTE NACHRICHTEN

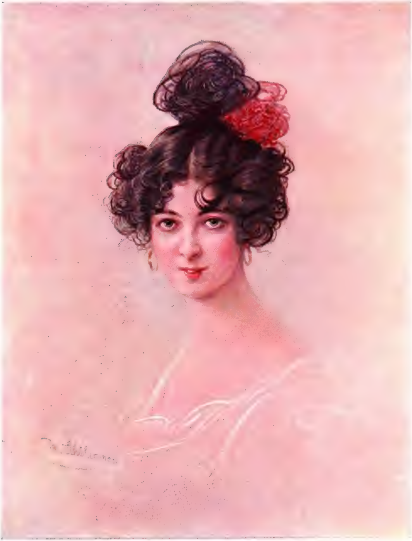
DRESDEN. Am 28. und 29. September fand in Dresden ein sogenannter *Kunsterziehungstag* statt. Gegen zweihundertfünfzig eingeladene Herren nahmen daran teil, darunter Vertreter der meisten deutschen Staatsregierungen, Schulräte, Zeichenlehrer, Künstler und Vertreter der Bestrebungen, die sich erstrecken auf die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Der Hauptverhandlungstag brachte neun Vorträge. Lehrer Ross-Hamburg sprach über das Kinderzimmer (Kinderspiele und Ausstattung), Dr. Pauli-Bremen über das Bilderbuch, Bauamtmann Prof. Th. Fischer-München über das Schulhaus, Geh. Regierungsrat Dr. W. v. Seidlitz-Dresden über den Wandschmuck, Lehrer Götze-Hamburg über den Zeichenunterricht, Dir. Alfred Lichtwark-Hamburg über die Kunsterziehung in den Museen, Dr. Jessen-Berlin über Handfertigkeitsunterricht, Lehrer Muthesius-Weimar über die Kunsterziehung in den Seminarien, Prof. Dr. Konrad Lange-Tübingen über den Kunstunterricht auf den Universitäten. Am zweiten Tage fand mittags eine Sitzung vor einem grösseren Kreise Eingeladener statt, wobei Konrad Lange über die Hauptprobleme der künstlerischen Erziehung und Alfred Lichtwark über den Deutschen der Zukunft sprach. Lange formulierte dabei den Zweck der ganzen Bewegung glücklich als Erziehung zu ästhetischer Genussfähigkeit. Lichtwarks Vortrag war eine gedankensprühende, geistreiche Plauderei über die ästhetische Kultur des äusseren Menschen, an der es dem Deutschen noch sehr fehle. Am Abend erläuterte Lichtwark in einem öffentlichen Vortrag Holbeins Totentanz in volkstümlicher Weise. Als Hauptergebnis des Tages darf bezeichnet werden, dass Geh. Regierungsrat Brandi im Namen der übrigen anwesenden Regierungsvertreter, Geh. Schulrat Grüllich im Namen des sächsischen Kultusministeriums und Oberbürgermeister Beutler im Namen der Stadt Dresden entschiedene Förderung der vom Kunsterziehungstag vertretenen Sache in Aussicht stellten. Neue Gedanken wurden im übrigen auf dem Kunsterziehungstage nicht vorgebracht, sondern nur das dargelegt, was seit vierzehn Jahren von den Vorkämpfern dieser Bestrebungen in Dresden, Hamburg und Tübingen andauernd vertreten worden ist. In Bezug auf Einzelheiten herrschten weitgehende Meinungsverschiedenheiten. Ueber die Hauptsache, dass die Erziehung zu ästhetischer Genussfähigkeit ein unentbehrlicher Bestandteil der harmonischen Ausbildung des Menschen sei, war man einig, nicht minder darüber, dass die Erziehung bei der Heimat einzusetzen und sich vor allem auf die nationale Kunst zu erstrecken habe. Einige der Herren, die in der Debatte sprachen, lieferten unfreiwillig den Beweis, wie notwendig ästhetische Unterweisung in Deutschland ist. Mit dem Kunsterziehungstage war eine Ausstellung von Zeichnungen verbunden, bei der sich besonders das Lehrer-Seminar zu Plauen-Dresden (Lehrer Elssner), die Realschule zu St. Pauli-Hamburg (Lehrer Müller) und das Realgymnasium zu Altona (Lehrer Fritz Kuhlmann, Skizzierübungen mit Bleistift und Farbe) als vorbildlich erwiesen. Eine zweite Ausstellung umfasste empfehlenswerten Wandschmuck; neu waren dabei die farbigen Lithographien nach Entwürfen deutscher Künstler aus dem Verlag von Voigtländer-Teubner, Leipzig. Sie zeichnen sich durch billigen Preis aus und sind zum Wandschmuck sehr geeignet. Allerdings wird man sich dabei nicht verhehlen dürfen, dass eine grosse Anzahl dieser Lithographien nur veredelte Anschauungsbilder sind, wenige aber, wie Hans von Volkmanns ›Sonnenaufgang‹ und ›Kornfeld‹, Hans Thomas ›Christus auf dem Meere‹ und Georgis ›An der englischen Küste‹, künstlerische Leistungen sind. Allgemein wurde der Wunsch ausgesprochen, dass dem ersten Kunsterziehungstage noch weitere folgen möchten. — Das Direktorium des *Sächsischen Kunstvereins* wünscht zur Verwendung für öffentliche Zwecke oder auch zur Verlosung unter seine Mitglieder Skizzen von geschichtlichen Vorgängen zu erwerben, und fordert daher sächsische oder in Sachsen lebende Künstler auf, solche Skizzen bis zum 28. Februar 1902 bei ihm einzureichen. Es bleibt den Künstlern überlassen, ob sie die Skizzen in Oel- oder Wasserfarben oder in anderer Weise ausführen wollen. Es werden zwei Preise von 500 und 300 M. behufs Erwerbung oder, nach Befinden, Prämiierung der zwei besten Arbeiten ausgesetzt. Doch behält sich das Direktorium die freie Entschliessung vor, ob und welche Arbeiten es ankaufen oder mit einem Preise bedenken will. — Für die Beschaffung von architektonischem oder bildnerischem Schmuck für den Eingang der Königin Carola-Brücke veranstaltet der Rat zu Dresden unter Architekten und Bildhauern, die in Dresden wohnen, eine Preisbewerbung mit Einsendungsfrist bis zum 15. Januar 1902. Die hierfür festgelegten Bedingungen sind im Altstädter Rathause erhältlich. *

KASSEL. Für den Bau eines neuen *Rathauses* ist seitens der städtischen Behörden ein Preisausschreiben erlassen worden. Entwürfe sind bis zum 1. April 1902 beim Stadtbauamt einzureichen. Zur Preisverteilung ist die Summe von 27000 M. in folgender Anordnung ausgesetzt: ein erster Preis mit 9000 M., zwei zweite Preise von je 5000 M., zwei dritte Preise von je 3000 M. und zwei vierte Preise von je 1000 M.

KEMPTEN. Für den auf dem St. Mangplatze mit einem aus staatlichen und örtlichen Mitteln zu bestreitenden Kostenaufwand von 50000 M. geplanten *monumentalen Brunnen* ist das Preisausschreiben jetzt erlassen worden. Es wendet sich an in Bayern lebende Künstler. Gewünscht wird, dass die künstlerische Gestaltung des Brunnens sich auf die Geschichte der Stadt stütze, insbesondere, dass deren Gründung gedacht wird, worüber näheres mitzuteilen der Bürgermeister der Stadt, Hofrat Horchler, gern bereit ist. Als erster Preis gilt die Auftragserteilung, zweite und dritte Preise sind mit 1500 und 1000 M. ausgeworfen. Die Einsendungsfrist für Entwürfe endigt mit dem 12. April 1902, die näheren Bedingungen des Wettbewerbes finden unsere Leser im Anzeigenteil dieses Heftes veröffentlicht.

KARL EDERER del.

Redaktionsschluss: 19. Oktober 1901. Ausgabe: 31. Oktober 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



JAPANISCHES K[illegible]

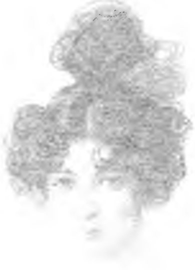
Von Justus [illegible]

Einer der [illegible] Vorkämpfer für die [illegible] des deutschen Kunstgewerbes hat einmal [illegible] es ist noch gar nicht lange her [illegible] ausgesprochen: die japanische Kunst, nach ihren [illegible] Eigenschaften [illegible], sei das gerade Gegenbild dessen, was wir bisher in der europäischen Kunst [illegible] geübt haben; das Bemühen [illegible] sei daher hoffnungslos [illegible] zahlreicher einzelner Beispiele [illegible] bereits gescheitert zu betrachten. [illegible] anderer Kunstgelehrter, der an der Spitze einer grossen öffentlichen Sammlung Deutschlands steht, hat vor etwa einem Jahrzehnt das „Angebot einer Sammlung japanischer Farbenholzschnitte kühl abgelehnt mit dem Hinweis darauf, solche Bilder seien keine Kunst, sondern fänden ihren [illegible] in einem ethnographischen Museum.

Wer mit vorurteilsfreiem [illegible] Bestrebungen gefolgt ist, unser [illegible] zu befreien aus den Fesseln [illegible] historische Stilgerechtigkeit geahndet [illegible] und wer das den verheissungsvollen [illegible] Jungen unserer Tage Gemeinsame [illegible] weiss unter den [illegible] des umgiessenden Mittels [illegible] Begabung sind, der wird [illegible] Urteil über die Bedeutung [illegible] der japanischen Kunst für unser [illegible] nicht beipflichten, sondern [illegible] Gebieten schon Spuren ihres günstigen [illegible] deutlich erkennen.

Freilich jenen Einfluss meinen wir nicht, der sich in Werken äusserte von [illegible] vielbewunderten, in einem [illegible] gestickten Wandteppichs, den [illegible] u. a. auch in Berlin, die Ehre [illegible] worden ist, in Kunstausstellungen [illegible] paradieren, und auf dem man japanische [illegible] und Pflanzen in einer jeder Naturtreue [illegible] ins Gesicht schlagenden Häufung der [illegible] sah. Auf solche [illegible] trifft allerdings die Klage zu [illegible]

[illegible]



MAX SCHÜLER

●● SAHARET ●●

Copyright [illegible] München

JAPANISCHES KUNSTGEWERBE

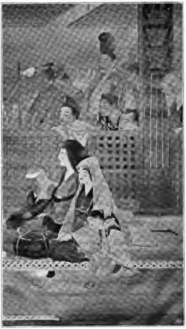
Von JUSTUS BRINCKMANN*)

(Nachdruck verboten)

Einer der verdienstvollsten Vorkämpfer für die Hebung des deutschen Kunstgewerbes hat einmal — es ist noch gar nicht lange her — ausgesprochen, die japanische Kunst, nach ihren charakteristischen Eigenschaften betrachtet, sei das gerade Gegenbild dessen, was wir bisher in der europäischen Kunst grundsätzlich geübt haben; das Bemühen, sie uns einzuimpfen, sei daher hoffnungslos und zahlreicher einzelner Beispiele ungeachtet als bereits gescheitert zu betrachten. Ein anderer Kunstgelehrter, der an der Spitze einer grossen öffentlichen Sammlung Deutschlands steht, hat vor etwa einem Jahrzehnt das Angebot einer Sammlung japanischer Farbenholzschnitte kühl abgelehnt mit dem Hinweis darauf, solche Bilder böten keine Kunst, sondern fänden ihre Stätte nur in einem ethnographischen Museum.

Wer mit vorurteilsfreiem Blick den Bestrebungen gefolgt ist, unser Kunstgewerbe zu befreien aus den Fesseln einer auf historische Stilgerechtigkeit geaichten Doktrin, und wer das den verheissungsvollen Leistungen der Jungen unserer Tage Gemeinsame herauszufinden weiss unter den Wandlungen, die Folgen des umgebenden Mittels und der persönlichen Begabung sind, der wird einem absprechenden Urteil über die Bedeutungslosigkeit der japanischen Kunst für unser Kunstleben nicht beipflichten, sondern auf vielen Gebieten schon Spuren ihres günstigen Einflusses deutlich erkennen.

Freilich jenen Einfluss meinen wir nicht, der sich in Werken äusserte von der Art eines vielbewunderten, in einem Wiener Atelier gestickten Wandteppichs, dem wiederholt, u. a. auch in Berlin, die Ehre zu teil geworden ist, in Kunstausstellungen offiziell zu paradieren, und auf dem man japanische Vögel und Pflanzen in einer jeder Natürlichkeit ins Gesicht schlagenden Häufung der Motive sah. Auf solche Fehlgeburten des Japanismus trifft allerdings die Klage zu, sie seien „in allem Wesentlichen, was zu einer edlen Schönheit gehört, gerade das Gegenbild unserer europäischen Kunstempfindung", — und fügen wir hinzu „auch der japanischen Kunstempfindung". Aber durfte man auf Grund so lächerlich aus japanischen Einzelheiten zusammengestoppelter Dinge den Japanern Schuld geben? Wer möchte den gotischen Stil anklagen, dass mit seinen Architekturformen der englische Möbelzeichner Chippendale, der jetzt wieder bei vielen als ein edles Vorbild gilt, so wüsten Unfug getrieben hat? Könnte man für jene Willkürlichkeiten nur irgendwo japanische Vorbilder nachweisen! Selbst unter der wohlfeilen Weltmarktsware,

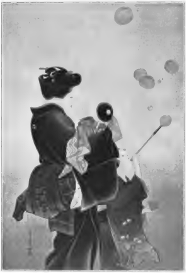


TAJKWAN YOKOYAMA — GOTTESDIENST
Fig. 1 — (Malerei auf Seide)

---

*) Von den diesem Aufsatze beigegebenen Illustrationen sind die Figuren 1, 2, 5, 6, 7, 8, 21 Wiedergaben von Werken, die in der japanischen Kunstabteilung der Pariser Weltausstellung 1900 vorgeführt wurden, die Illustrationen unter Nr. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 22, 23, 24, 25, 28, 29 geben Nachbildungen von Stücken der Sammlung des Herrn Kommerzienrats *Ernst Seeger* in Berlin, die in den Figuren 16, 17, 18, 19, 20, 26, 27, 32 reproduzierten Gegenstände gehören dem *Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe*, die der Abbildungen Nr. 3, 4, 15, 30, 31 wurden uns von dem Japanhause *Rex & Co.* in Berlin zur Verfügung gestellt. Wir verfehlen nicht, für die freundliche Ueberlassung auch an dieser Stelle verbindlichst zu danken. Die Redaktion

mit der Japan unsere Theeläden und Fünfzig-Pfennig-Bazare und leider auch manches unserer Kunstgewerbe-Museen versorgt, wird man nicht leicht auf Geschmacklosigkeiten stossen, wie sie der irregeleitete Japanismus eine Weile in Deutschland und Oesterreich gezüchtet hat. Auf der glänzenden Millenniums-Ausstellung zu Budapest konnte man noch unter den Erzeugnissen der bedeutendsten keramischen Manufaktur des Landes eine Fülle abschreckender Beispiele dafür sehen, wohin das völlige Missverstehen des Wesens der japanischen Kunst führen kann. Japanische Motive haben den Vertretern dieser zum Glücke absterbenden, nur noch in dilettantischer Kunstübung provinziell wuchernden Richtung nur als ein Mäntelchen gedient, mit dem man einmal der Abwechslung halber die kunstgewerbliche Gliederpuppe neu ausstaffieren könnte. Dem Mannequin vermochte das neue Maskenkostüm aber nicht zu neuem Leben zu verhelfen. Welche bessere Aussichten sich auf den Wegen eröffnen, auf denen jetzt vieler Orten in Deutschland frische Gesellen frohgemut vorwärts streben, das zu erörtern gehört nicht in diesen Zusammenhang. Unverkennbar aber ist, dass, gleichviel ob bewusst oder unbewusst, bei vielen dieser Jungen Kunstempfindungen und Erwägungen wirksam sind, denen wir bei tieferem Einblick in das Wesen der japanischen Kunst begegnen. Noch ist die Zeit nicht gekommen, auch der Stoff zu sehr verstreut, um diesen guten und reinigenden Einfluss des Japanismus in unseren Tagen in seinem Zusammenhange zu schildern. Wohl aber mag es an der Zeit sein, ein Wort zu Gunsten der japanischen Kunst einzulegen gegenüber Männern, denen die Gewöhnung an die Brille europäischer Kunstüberlieferung das Auge kurzsichtig gemacht hat gegen andere Kunst. Künstlern gegenüber würde es solchen Wortes nicht bedürfen, wenn sie nur Gelegenheit hätten, echte japanische, von den Japanern selber anerkannte Kunst zu schauen. Aber die Gelegenheit dazu ist, in Deutschland wenigstens, nicht eben häufig zu finden. Wo sie sich bietet, würde eine Verständigung mit dem Künstler auch dann leicht werden, wenn er schon fest eingewurzelt wäre in den Boden einer älteren Anschauungsweise. Aber bei der grossen Menge, die Japan zumeist nur aus der durch ihre Wohlfeilheit jeden europäischen Wettbewerb schlagenden Weltmarktsware kennt und diese Waren leider zu bewundern sich gewöhnt hat, liegt der Fall schwieriger. Sie muss versuchen, diese Eindrücke zu verwinden, muss erst neu zu lernen anfangen angesichts der schlichten und reinen Kunst Alt-Japans.



SHOYEN UYEMURA
Fig. 2
MUTTERGLÜCK
(Malerei auf Seide)

Das japanische Kunsthandwerk steht weit mehr als das unsrige unter dem Einfluss der Künstler oder eigentlich der Maler, denn die Malerkunst ist in Japan die beherrschende und tonangebende Kunst. Für den Begriff „Kunsthandwerk“ ein gutes deutsches Wort gefunden zu haben, sind wir eine gute Weile recht stolz gewesen — erst allmählich ist uns aufgedämmert, dass durch dieses Wort eine künstliche Scheidung innerlich zusammengehöriger Bethätigungen des Kunstschaffens ausgedrückt, ja dass mit ihm eine in ihren Folgen unerquickliche soziale Absonderung festgelegt wurde. Japan kennt jene Scheidung nicht und hat kein Wort für den Begriff Kunstgewerbe.

Ein Vorzug, den niemand den Japanern zu bestreiten versucht hat, ist „ihre mannigfache Technik von äusserster Feinheit und Vollendung, die bestechend wirkt, als wäre sie selber die Schönheit“. Diese Worte desselben Kritikers, der das eingangs erwähnte absprechende Urteil gefällt hat, erschöpfen aber keineswegs das Thema. Wir müssen

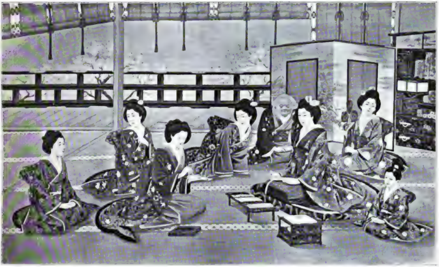


Fig. 3 HORIUSHI pinx. UNTERHALTUNG VORNEHMER JAPANISCHER DAMEN

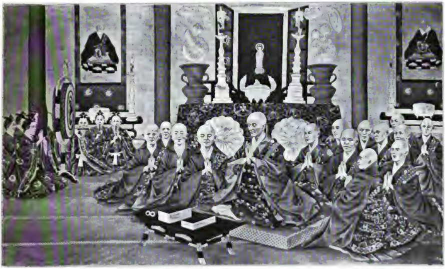
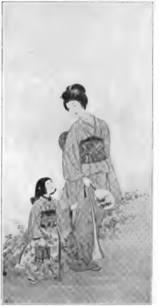


Fig. 4 HORIUSHI pinx. BUDDHISTISCHER GOTTESDIENST

sie einschränken einerseits, erweitern anderseits. Einschränken insofern, als die japanische Technik an Mannigfaltigkeit weit zurückgeblieben ist hinter dem Reichtum der technischen Verfahren, über die wir im Abendlande früher verfügt haben und heute, nachdem manches Vergessene wieder belebt worden, auch wieder verfügen.

In den metallotechnischen Künsten finden wir die Japaner als Meister des Erzgusses in verlorener Form nach dem Wachsausschmelzverfahren. Die getriebene Arbeit tritt dagegen ganz zurück; sie begegnet uns fast nur in wenig bedeutenden Arbeiten. Das Schmiedeeisen findet kunstvolle Verarbeitung fast nur für Schutz- und Trutzwaffen. Das im Abendlande so wichtige Gebiet der architektonischen Zieraten und des Gitterwerkes ist in Japan dem Schmiedeeisen verschlossen und für die Erwärmungs- und Beleuchtungsgeräte tritt dies völlig zurück gegen die Bronze. Eine Goldschmiede- und Juwelierkunst in unserem Sinne hat Alt-Japan nicht gekannt, da weder Frauen noch Männer Ringe oder Behang-Schmuck aus Edelmetallen oder Edelsteinen trugen. Für den Mann war das Schwert der einzige Schmuck, dem alle Kunst der Metallarbeiter zustrebte — im Grunde nur mit einem einzigen technischen Verfahren, der Einlage von Metall in Metall auf kaltem Wege. Diese Metall-Intarsia ist aber zu einer Kunstfertigkeit gediehen, wie nirgends sonst bei irgend einem Volke alter oder neuer Zeit. Von der flachen Tauschierarbeit erhebt sie sich zum vielfarbigen Metallrelief, bei dem Eisen, Gold, Silber, Kupfer und Legierungen des Kupfers mit edlen und unedlen Metallen Verwendung finden und durch Beizen Farbtöne erhalten, die der abendländischen Metallarbeit fremd geblieben sind, u. a. ein mattes feines Grau, ein ins Blaue spielendes tiefes glänzendes Schwarz, ein feuriges hummerfarbenes Rot. Die Ziselierarbeit, die das Relief nicht treibt, sondern aus dem Vollen meisselt, wird meisterlich geübt in allen Formen vom zartesten Flachrelief zu vollrunder Arbeit, aber auch in versenktem Relief, wie es in der Kunst Europas nicht geübt wird.



SHUNZAN YAGUI-OKA — EIN SPAZIERGANG
Fig. 5 — (Malerei auf Seide)

Von den Schmelzarbeiten auf Metall hat der Grubenschmelz nur in geringem Umfang vereinzelt Anwendung gefunden. Der Zellenschmelz hat, von seiner Anwendung in kleinem Masstabe als Goldzellenschmelz auf Waffenteilen abgesehen, in früherer Zeit nur eine ganz unbedeutende Rolle gespielt und erst seit wenigen Jahrzehnten den bekannten glänzenden Aufschwung genommen. Der Malerschmelz aber hat, obwohl, wie für den Zellenschmelz, auch für ihn chinesische Vorbilder nahe lagen, keine Aufnahme gefunden.

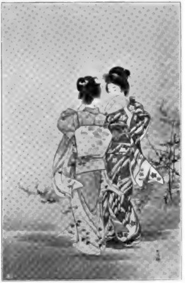
Von den anderen Künsten des Feuers hat nur die Töpferkunst weitreichende Entwickelung gefunden. Die Glasmacherkunst ist den Japanern fremd geblieben; nur von Versuchen, vielleicht auf chinesische, vielleicht auf holländische Anregung, wissen wir andeutungsweise; greifbare Spuren scheinen sie kaum hinterlassen zu haben.

Die Verfahren der Töpferkunst umfassen die allermannigfachsten Gebiete, darunter aber keineswegs dasjenige, auf dem Europa seit den Tagen der Renaissance die grössten keramischen Triumphe gefeiert hat. Den Japanern ist die Fayence fremd geblieben, bei der eine über den Thonscherben geschmolzene, durch Zinnoxyd weissgefärbte opake Glasur als Träger der durch Metalloxyde hervorgerufenen Farben erscheint, sei es der den Glasurbrand ertragenden Scharffeuerfarben, wie sie bei den Majoliken dienten, sei es der nachträglich auf das Zinnemail geschmolzenen, weniger feuerbeständigen Muffelfarben, wie wir sie bei den rosigen Strassburger Fayencen finden. Als Ersatz bietet die japanische Töpferkunst technische Gebiete, für die es uns an Vergleichen unter den europäischen Töpferarbeiten und infolge davon auch an treffenden technischen Benennungen fehlt. Dekorierte Porzellane und steingut- oder steinzeugartige Massen zeigen die Verwendung von Unterglasurmalerei und von Schmelzmalereien über der Glasur. Wundersame Ausbildung haben die farbigen Glasuren selber erhalten, bei denen wir durch die Wirkung des Oxydationsfeuers im Brennofen Farbtöne erreicht sehen, die das gewollte Ergebnis überlieferter Erfahrungen sind, aber wirken mit dem Reiz des scheinbar zufälligen Kolorites, das die Natur auf ihren Gebilden hervorzaubert. Die Keramik der Japaner lehrt uns aber auch, wie schön die freie Künstlerskizze wirken kann, ohne äusserster Feinheit der Technik zu bedürfen. Malerischer Impressionismus, den unsere zu allen Zeiten von der Pause beherrschte keramische Malerei nicht gekannt hat, begegnet uns schon vor Jahrhunderten an japanischen Töpferarbeiten.

Völlig unerreicht steht das japanische Kunstgewerbe in seinen Lackarbeiten. Auch China, in der Töpferkunst der grosse Rivale Japans, in der Malerei sein erhabenes Vorbild, muss hier zurücktreten. Nirgends erscheint die äusserste, peinlichste technische Vollendung bewundernswerter als hier. Sogar der Impressionismus, der das Ding im Fluge erfasst, und eine suggestive Andeutung seines Wesens darbieten will, hat auch in der alten Lackkunst gewirkt und dort bewiesen, wie höchste künstlerische Freiheit mit höchster technischer Vollkommenheit Hand in Hand gehen können. Der japanische Maler bezahlt hier den freien Flügelschlag seines Impressionismus nicht mit dem Verzicht auf vollkommene Technik.

Wie der gelackte Ueberzug die meisten häuslichen Geräte, Gefässe und Möbel bekleidet, so verschwindet an diesen allen die reine Holzarbeit, die den Reiz der europäischen Möbel ausmacht, für die äussere Wirkung ganz und gar. Weder geschnitzte noch eingelegte Holzarbeit fallen uns auf. Wo diese vorkommen, ist es in alter Zeit an bestimmten Bauteilen der Tempel, ihrer Zugangsthore und Nebenbauten, in neuerer Zeit in Verbindung mit gelackter Arbeit und Reliefs aus Knochen und anderen Schnitzstoffen an Möbeln, die erst unter europäischen Einwirkungen entstanden sind, obwohl sich die Vorbilder dafür schon an den Wandgetäfeln Jahrhunderte alter Tempelgemächer in Relief-Intarsien ganz in der Technik der bei uns als Egerer-Mosaik bekannten Arbeiten nachweisen lassen.

Ein eigenes Gebiet hat sich der plastischen Kunst in Japan in den kleinen, Netzuke genannten Schnitzwerken aus Holz oder Elfenbein eröffnet, die zur Befestigung der Schnur dienen, an der das Tabakbesteck oder ein Inro genanntes mehrfächeriges Lackbüchschen am Gürtel oder in der Hand getragen wird. Diese Netzukekunst ist eine junge Kunst, jung, wie es die Sitte des Tabakrauchens und die des Inrotragens ist. Sie reicht nicht zurück bis in die Blütezeiten der japanischen Metallarbeiter, Töpfer und Lackmaler. Im Kleinen sind hier die Schnitzer gross. Mit den Vorzügen, die ihrer Naturauffassung innewohnen, verbindet sich hier die anziehendste Ueberwindung der Aufgabe, das Motiv in eine gewisse, dem Zwecke dienliche oder durch



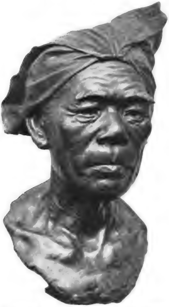
RIU-OU SHIMAZAKI
Fig. 6

ZWEI JUNGE MÄDCHEN
(Malerei auf Seide)

die Form des Materials begrenzte Gestalt zu bringen. Der dem Japaner eigene naive Humor tritt nirgends mehr zu Tage, als in der Weise, wie er unter heiterem Lachen hier aus der Not eine Tugend macht.

Zu grossen Werken der Bildhauerkunst boten die Wohnung und das weltliche Dasein des Japaners keine Gelegenheit. Sie zu finden müssen wir uns in die dem Buddhismus geweihten Tempel begeben. Die der alten Nationalreligion des Shinto gewidmeten Heiligtümer versagten sich in ihrer reinen, ursprünglichen Gestalt dem Bilderdienst und der mit ihm zusammenhängenden plastischen Kunst.

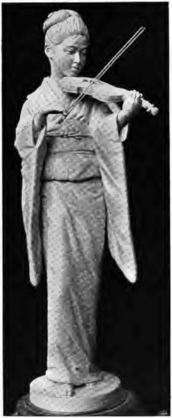
Die textilen Künste der Japaner verfügten in technischer Hinsicht über keine reicheren mechanischen Hilfsmittel, wie wir sie vor Einführung des Jacquard-Stuhles besassen. Für die Ausschmückung der Gewebe beschränkten sie sich aber nicht auf die Hilfsmittel des Webstuhls und der Sticknadel, sondern sie riefen in ausgedehntestem Masse den Pinsel des Malers und eine höchst ausgebildete Färbekunst zu Hilfe, für die es uns an europäischen Seitenstücken fehlt. Wie nirgends, waren sie auch hier keine Sklaven einer begrenzten Technik, sondern bedienten sich, wo immer es ihnen für die ihnen vorschwebende künstlerische Wirkung ratsam erschien, aller vier Hilfsmittel zugleich an einem und demselben Gewebstücke. Ein Europa fremdes, in Japan wie es scheint verhältnismässig sehr junges Verfahren textiler Kunst besteht darin, in den Schlingen eines Sammetgewebes die beim Weben eingeschobenen Kupferdrähte zu belassen, auf das Gewebe zu malen, dann nur die bemalten Stellen aufzuschneiden, endlich die Drähte herauszuziehen, wonach das Bild als Sammet mit der weichen Farbe eines Sammetgewebes in ripsartigem Grunde wirkt. Die Gobelintechnik wurde geübt, doch in geringem Umfange; die Bedürfnisse der japanischen Wohnung boten ihr nur ein kleines Arbeitsfeld, da diese Wandteppiche nicht kannte. Ebensowenig Fussteppiche, deren Stelle die Matten vertraten.



SHUKEI NAGANUMA BRONZEBÜSTE
Fig. 7

Weiter haben wir der Korbflechtarbeiten zu gedenken, die dank der allverbreiteten, vom Höchsten und Geringsten geteilten Liebhaberei für geschmackvoll nach bestimmten Kunstregeln angeordnete Blumenaufzierung mannigfachste Ausbildung erfahren haben. Der reine Gebrauchszweck und die technisch zu seiner Erfüllung dienenden Mittel führen hier allein das Wort. Der vollkommene Stil solcher Korbflechtarbeiten, aus denen ohne jegliches Mitreden von Ornament nur der Zweck und der Stoff zu uns reden, erhebt sie zu einer einzigen Höhe unter allen Arbeiten dieser Art. Eine edlere Bildung und Gliederung hat sicher auch kein griechischer Korb gehabt, als die besten dieser japanischen Körbe sie uns zeigen.

Endlich die Farbenholzschnitte! — bereits haben sie siegreich Einzug gehalten in manche feste Burg alter abendländischer Kunst — in den Louvre so gut wie in das Dresdener Kupferstichkabinett. Jedermann kennt sie, wenngleich es nicht jedermann vergönnt ist, sich an den edelsten ihrer Art zu weiden. Nachdem Engländer und Franzosen uns in der Würdigung dieser Farbendrucke vorausgeeilt waren, hat jetzt auch ein Deutscher, W. v. Seidlitz, in einem schönen Buche seinen Landsleuten die Augen geöffnet darüber, dass hier echte Kunst zu uns redet, und gleichzeitig haben Künstler von diesen Farbenholzschnitten gelernt. In Frankreich und Deutschland ist die vom Künstler selbst geübte graphische Technik um den Farbenholzschnitt glücklich bereichert worden, von dem die alte Kunst des Abendlandes nur Vorläufer in den helldunkeln Holzschnitten gekannt hat. Wichtiger aber ist der Einfluss, der sich überall in der Flächenbehandlung farbiger Kompositionen verrät. Der Aufschwung der englischen und amerikanischen Plakate und einer Menge diesen stilverwandter Druckwerke hat sich ebenso offenbar unter der anregenden Einwirkung japanischer Vorbilder vollzogen, wie die jüngsten Fortschritte der Deutschen auf diesem Felde an verwandte Eindrücke anknüpfen. Nirgends mehr als hier zeigt sich, dass der Japanismus begonnen hat, zu einem Bestandteil unserer Kultur zu werden, nicht in dem Sinne äusserlicher Einführung unverdauter Nährstoffe, sondern im Sinne geistiger Assimilierung.



SOJIRO OGURA
Fig. 8

VIOLINSPIELERIN
(Silberstück)

Wenn wir noch ein allen Arbeitsgebieten des japanischen Kunstgewerbes Gemeinsames hervorheben, so geschieht das nicht ohne auf seine lehrhafte Bedeutung hinzuweisen. Dies Gemeinsame sehen wir darin, dass Japan, wenigstens jenes Alt-Japan, das noch nicht von falschverstandenen abendländischen Vorbildern angekränkelt war, den Gebrauchsgegenstand nicht vom Ziergegenstand unterschied. Dieser hätte ohne vernünftigen Gebrauchszweck keine Daseinsberechtigung gehabt; bei jenem wurde die höchste Zweckmässigkeit immer mit den einfachsten Mitteln gesucht und wohl stets erreicht; der Schmuck durfte nie die Gebrauchsfähigkeit beeinträchtigen oder gar verdrängen. Bei uns werden an die „Nippsache“ die tüchtigsten Kräfte verschwendet, während die Gebrauchssachen vielfach nicht einmal bescheidenen Ansprüchen an Zweckmässigkeit genügen und des Schmuckes entbehren oder mit banalem Schmuck abgefunden werden. Dass diese Erscheinung vom Uebel, haben uns freilich nicht erst die Japaner gelehrt — sie ist eine alte, oft wiederholte Klage. Aber wir können von den Japanern lernen, wie es möglich ist, solcher Klage den Boden zu entziehen.

Erschöpft ist mit diesen kurzen Betrachtungen bei weitem nicht alles, was uns die japanische Kunstgeschichte lehrt. Die Anhänger des naturalistischen Ornaments können in ihr ebenso ihre Rechnung finden wie die Bewunderer wappenmässig streng stilisierter Ornamente; beide aber mögen lernen, wie feinfühlig im allgemeinen der japanische Künstler diese Gebiete auseinanderhält, jenem das weltliche Alltagsleben, diesem die kirchliche Kunst und die durch Religion, Mythus und Volksglauben in eine höhere Daseinssphäre erhobenen Pflanzen und Tiere zuweist. Die Bewunderung japanischer Tier- und selbst der Pflanzenbilder wird nicht selten dort Halt machen müssen, wo der Masstab systematischer Naturwissenschaft angelegt wird. Naturstudien liegen ihnen in weit geringerem Umfange zu Grunde, als man unter dem Eindruck ihrer Lebenswahrheit gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. Diese Lebenswahrheit ist aber trotzdem von zwingender Ueberzeugungskraft.

Das Nachempfinden der Natur spricht sich ebenso lebendig und eindrucksvoll aus in den Landschaftsmotiven, denen der keinem Japaner verschlossene Zusammenhang mit Stimmungsbildern alter klassischer Dichtungen in vielen Fällen noch einen feinen, dem Europäer nicht ohne tieferes Eindringen fassbaren Duft verleiht. Vor allem aber können wir von den Japanern lernen, anstatt abgeschlossener Landschafts*bilder* oder gar der Veduten, für die dekorative Kunst Landschafts*motive* nutzbar zu machen. Die Konzentration dieser Motive bei den japanischen Malern und ihr natürliches Gefühl für das die Stimmung mit den einfachsten Mitteln suggerierende Landschaftsmotiv enthalten köstliche Lehren für unsere Künstler. Je tiefer sie eindringen in die echte Kunst Japans, desto reichere Anregung werden sie aus ihr heimbringen. Von dem Scheitern des Bemühens, von japanischer Kunst zu lernen, dürfen nur diejenigen noch reden, die sich nie die Mühe gegeben haben, diese Kunst zu verstehen, oder diejenigen, denen sich zu der Annäherung an sie keine Gelegenheit bot. Dieser Grund mag als Entschuldigung vielen dienen, die ihr noch teilnahmlos oder abweisend gegenüberstehen. Aus Büchern allein lernt man diese Kunst nicht begreifen und die öffentlichen Sammlungen Deutschlands sind mit wenigen Ausnahmen arm an ihren Werken.

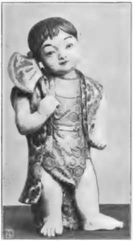


Fig. 9. Japanische Nippsache (Okimono) den „starken Knaben Kintoki" (japanische Legendengestalt) darstellend

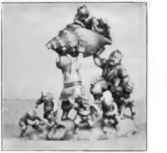


Fig. 10. Japanische Nippsache (Okimono). Zwei Yamabushi heben eine Tritonschnecke empor, in der Teufelchen (Onis) sitzen, ringsum ebensolche Teufelchen

KÜNSTLERNEID

Die Schönheit ist sein Ideal
Und sein Gedanke Tag und Nacht,
Doch packt ihn Neid, sobald einmal
Ein andrer etwas Schönes macht.

Er sollte doch der erste sein,
Der offen sich darüber freut
Und an des andren Sonnenschein
Den eignen Schaffensdrang erneut.

Jedoch in seine Seele frisst
Sich nur ein bittrer Unmut ein,
Denn schwerer, als ein Künstler, ist
Es auch ein edler Mensch zu sein.

Max Bewer

LESEFRÜCHTE

Zeichnen, um zu zeichnen, wäre wie reden, um zu reden.

Goethe

•

Die Naivetät bleibt das Ehrenkleid des Genies, wie die Nacktheit das des Schönen.

Arth. Schopenhauer

•

Dichter oder Künstler, die ihre Geisteskräfte dazu verwenden, um über Idealismus, Realismus und Naturalismus zu streiten, gleichen einem Bauern, der wegen künstlicher Düngemittel in der Kneipe zankt und dabei die Aussaat vergisst.

Otto von Leixner

•

Die Wissenschaft dient dazu, unser Denken, die Kunst, unser Fühlen zu vermitteln. Unsere Empfindungen gegenüber der Welt, das also bleibt Anfang und Ende jeder Kunst.

Paul Schultze-Naumburg

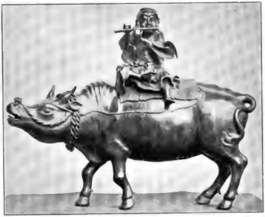


Fig. 11. JAPANISCHE RÄUCHERVASE (KOGO). BRONZE

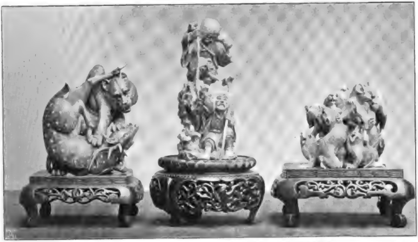


Fig. 12. JAPANISCHE NIPPSACHEN. STÜCKE AUS ELFENBEIN

Bär im Kampf mit einem Hirsch   Zwei Bettler   Knäuel von Mäusen

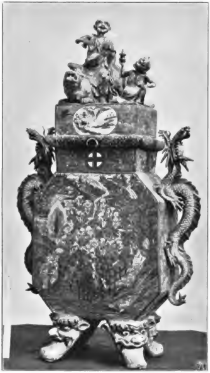


Fig. 13. JAPANISCHE RÄUCHERVASE (KOGO)
● ● ● ● Kioto-Steingut ● ● ● ●

Fig. 14. JAPANISCHE RÄUCHERVASE (KOGO). BRONZE

WIE SOLLEN BILDER BEHANDELT WERDEN?

Von Eugen Voss

(Nachdruck verboten)

Gelangt in irgend eine Bildersammlung ein frischentstandenes Bild, so wird es immer zuerst auffallen, nicht nur deshalb, weil es neu, sondern auch seines „frischen" Aussehens wegen.

In gut geleiteten Museen, oder besser gesagt in sehr gut geleiteten, kann dies nicht vorkommen, denn alle Bilder darin müssen in Bezug auf ihr Wohlerhaltensein auf gleicher Stufe stehen, alle müssen „neu" in dem Sinne sein, wie man von einem neuen Hut oder einem neuen Rock spricht. Aber solche Museen kann man mit der Diogeneslaterne suchen. Man sollte meinen, dass überall soviel technische Aufsicht ist, dass die Bilder gut erhalten bleiben müssen, aber das ist merkwürdigerweise nur in geringem Prozentsatz der Fall; nicht nur in kleineren Provinzialmuseen, sondern auch in manchen grossen Kunstsammlungen begnügt man sich damit, die Bilder hinzuhängen in der Meinung, dass die höfliche Anweisung „die Kunstgegenstände dürfen nicht berührt werden" und das Abgeben der Schirme und Stöcke ausreichend sei, um die Gemälde dauernd in dem Zustande zu erhalten, in dem sie sich bei ihrer Einverleibung in das Museum befanden. Man denkt scheinbar logisch: Was kann dem Bilde schaden, wenn es ruhig an der Wand hängt? Plötzlich jedoch kommt man zu der Einsicht, in welch' elendem verwahrlostem Zustande sich Kunstwerke befinden, die einige Jahrzehnte lang sich dieser sorgsamen Behütung im Museenbesitz erfreut haben.

Fig. 17. BRONZEVASE (Neuzeitige japanische Arbeit)

Der Kunstfreund, der seine Räume nur mit wenigen Bildern schmückt, behält ganz gewiss die aufmerksame Behandlung im Auge; was nur für ihre Säuberung und das Erhaltenbleiben des Farbenglanzes geschehen kann, wird angewendet, und doch leiden die Bilder im Privatbesitz noch viel ärger als in den Galerien; aber aus dem entgegengesetzten Grunde, weil zu viel daran gethan wird. In

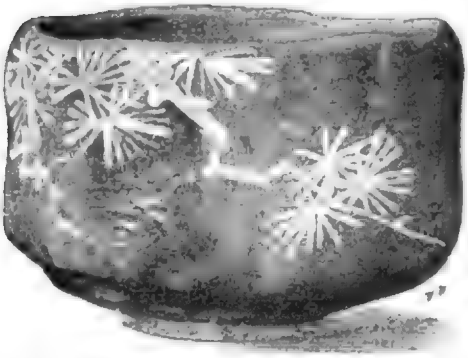


Fig. 16. Theekümmchen von Raku-Ware, leuchtend gelbrot mit weiss eingelegten Kieferzweigen. Japan. Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

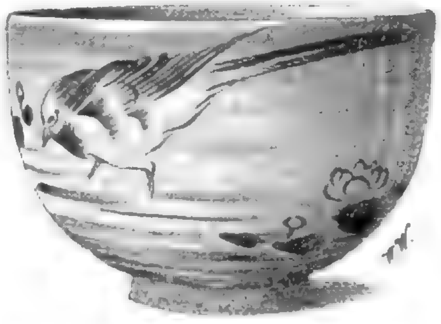


Fig. 17. Theekümmchen, bräunlich-gelbe, fein gekrackte Glasur, die Bachstelze und die Seerosen olivbraun, das Wasser blau

meiner Schrift „*Bilderpflege. Ein Handbuch für Bilderbesitzer*“*) habe ich deshalb das Kapitel „Behandlung der Oelbilder“ mit den Worten begonnen: „Der wichtigste Rat die Bilder in gutem Zustande zu erhalten ist, an ihnen so wenig wie möglich zu thun und sie ruhig an der Wand hängen zu lassen.“ Bei diesem Widerspruche, der auf Kleinigkeiten des zu wenig oder zu viel Thuns beruht, will ich aus dem Inhalt meiner Schrift hier das herausgreifen, was in seiner Anwendung am wesentlichsten dazu beitragen kann, dem Kunstfreund die ungeschmälerte Wirkung seiner Kunstschätze zu erhalten.

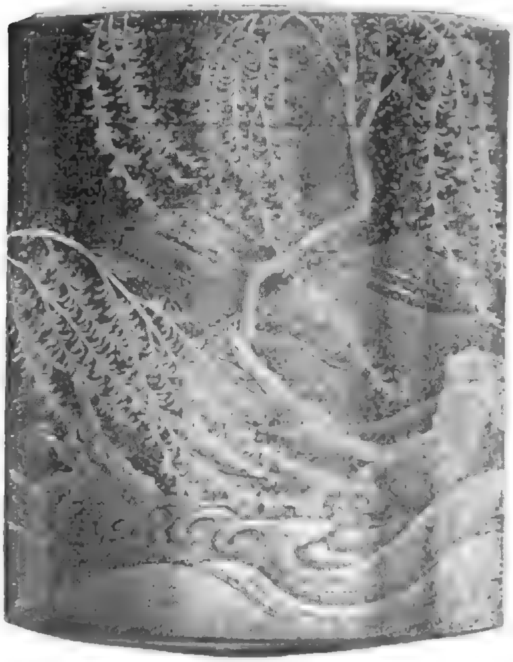


Fig. 18. Japanische Dose (Inro) mit sturmgepeitschten Trauerweiden in erhabener Goldlackarbeit

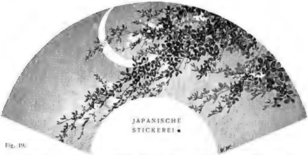
Am meisten Beachtung beansprucht der Staub. Bei der senkrechten Bildfläche ist es zwar ausgeschlossen, dass sich dicker, sichtbarer Staub darauf ansetzt. Doch er wird sich auf die vorspringenden Teile des Rahmens legen, und sicher keiner Hausfrau wird mit der Empfehlung gedient sein, ihn unbeachtet zu lassen.

Zu seiner Entfernung bediene man sich einer weichen Bürste oder eines grossen weichen Pinsels. Für das gewöhnliche Abstauben sollte es vollständig ausreichen, nur die sichtbar bestaubten Teile des Rahmens zu säubern. Eine gründliche Abstäubung, die vielleicht alle Jahre einmal erfolgen kann, ist auch nur für diejenigen Teile des Bildes erforderlich, die in irgend einer Art nach oben gekehrt gewesen sind. Beim Rahmen kann die stärkste Staublage durch ein weiches Wischtuch entfernt werden, ehe Pinsel oder Bürste angewandt werden, ebenso beim Blendrahmen, einem hölzernen Rahmen, auf welchen die Leinwand aufgespannt ist. *Bei der Bildfläche und auch auf ihrer Rückseite ist die Anwendung des Wischlappens unter allen Umständen zu vermeiden.* Hierzu sind Federwedel aus elastischen Federn zu verwenden, am besten Wedel aus geringwertigen Straussenfedern. Wie durch häufiges Wischen die beste Politur, sogar Glas allmählich an der Oberfläche durch feine Risse zerkratzt werden kann, um wieviel mehr muss dies bei der empfindlicheren Bildseite geschehen. Durch das Wischen auf der Bildfläche werden aber auch geringe Staubteile, vor allem Rauch, der sich überall unsichtbar ansetzt, auf das Bild fest eingerieben; das Abwischen der Rückseite ist deshalb zu vermeiden, weil durch jeden Druck von hinten die Bildfläche in kleine, vorläufig unsichtbare Sprünge zerplatzen kann.

Bei dieser jährlichen gründlichen Abstäubung, die am besten in den Winteranfang zu legen ist, nachdem durch Heizen die

---

*) Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 4 M. Vergl. die Besprechung a. S. 120 dieses Heftes.



JAPANISCHE STICKEREI

Fig. 19.

Blühender Hagibusch und Mondsichel, Fächerbild auf der Rückseite eines Wandschirmes, ausgeführt in gemaltem, genadeltem Sammet

Zimmerluft trocken geworden, ist das Bild, wenn es Falten bekommen hat, aufzukeilen. In den Ecken des Blendrahmens befinden sich Holzkeile; diese werden mit leichten Hammerschlägen festgeklopft. Es ist hierbei empfehlenswert, das Bild aus dem Rahmen herauszunehmen, was sehr leicht zu bewerkstelligen ist, da dasselbe nur durch wenige davor geschlagene Nägel an demselben befestigt ist. Oben, unten und an den Seiten befinden sich meist Zwischenräume zwischen Blendrahmen und Rahmen; bei jedem Hammerschlage würde sich nun das Bild verschieben, und der vom Rahmen bedeckte, schmale Streifen ringsherum lädiert werden. Wird das Bild wieder in den Rahmen gesetzt, so ist es gut, das Verschieben ein für allemal dadurch zu verhindern, dass man in der Breite des Zwischenraumes zwischen Blendrahmen und Rahmen zugeschnittene Korke auf den Blendrahmen mit dünnen Stiften aufnagelt; es genügen auf den Längsseiten je zwei, auf den Schmalseiten je einer. Die Zeit nach dem Anfangen des Heizens ist deshalb empfehlenswert, weil im geheizten Zimmer der Feuchtigkeitsgehalt der Luft geringer ist als im nicht geheizten. Der Feuchtigkeitsgehalt hat in doppelter Hinsicht Einfluss auf das Bild. Das Holz, also der Blendrahmen, dehnt sich durch Aufnahme von Feuchtigkeit aus; die Leinwand verhält sich umgekehrt, sie zieht sich dadurch zusammen. Es wirken also zwei Faktoren für das Straffziehen der Bildfläche bei feuchter Luft. Wird nun die Luft trocken, so zieht sich das Holz zusammen und die Leinwand dehnt sich aus; wieder wirken beide Faktoren für das Faltigwerden. Die straff gezogen erscheinende Bildfläche ist normal, und ein stärkeres Gespanntsein fällt dem Auge kaum auf, wohl aber das Faltigwerden. Dieses macht sich in jedem Winteranfang beim Trockenwerden der Zimmerluft — zuweilen recht aufdringlich — bemerkbar, während im Sommer die feuchtere Luft das Bild eben erhält. Jedenfalls darf das Aufkeilen nicht mit der Vehemenz erfolgen, dass das Bild einem gespannten Trommelfelle gleicht.

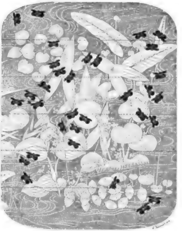


Fig. 20. Japanische Dose (Inro) mit Sumpfpflanzen und fliegenden Leuchtkäfern in ebener Goldlackarbeit

Bei dem Abnehmen des Bildes ist ferner darauf zu achten, dass es auf den Kopf gestellt wird, damit der zwischen Leinwand und Blendrahmen gelagerte Staub entweder durch leichtes Klopfen mit der flachen Hand gegen die Rückseite oder vermittels Durchfahren mit einer Federkiele entfernt wird. Nicht bloss Staub lagert sich auf dem unteren Ende der Bildrückseite fest, sondern auch Kalkteile, Holzsplitter, Nägel und besonders gern herausgefallene Keile. Solche Zwischenlager können den unteren Teil des Bildes arg verwüsten, doch mit geringer Mühe wird sich dieser Uebelstand vermeiden lassen. Hier ist noch etwas zwar Selbstverständliches zu erwähnen, wogegen aber doch, wie die Erfahrung lehrt, allzuhäufig gefehlt wird. Den mit Bildern hantierenden Leuten ist einzuschärfen, die Bildfläche weder auf der Vorder- noch auf der Rückseite mit den Händen zu berühren. Die Vorderseite nicht anzutasten kann man zwar bei jedermann für selbstverständlich halten, aber man wird finden, dass Knöchel und Fingerspitzen sich mit grosser Ruhe gegen die Rückseite des Bildes drücken, und dass es ganz gang und gäbe ist, die Bilder beim Transportieren gegen die Rückseite zu lehnen; daraus entstehen dann zerplatzte Stellen, Beulen und Löcher.

KIU-ITI TAKENO-UTI HOLZSKULPTUR
Fig. 21.

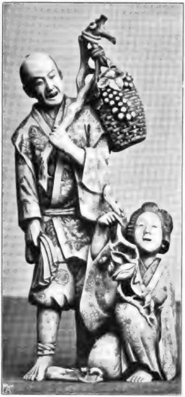
Wie man bestrebt ist, von allen Gegenständen der Zimmereinrichtung direktes Sonnenlicht um ihres guten Erhaltens willen abzuhalten, so hat man selbstverständlich Oelbilder auch dagegen zu schützen. Die Wärmeentwicklung der Sonnenstrahlen erweicht die Farbschicht, kann sie in Haufen und Blasen zusammenziehen und das Bild beulig machen.

Die grössten Verheerungen, denen Bilder ausgesetzt sind, rühren von feuchten und nassen Wänden her. Nun wird ja im allgemeinen schon darauf geachtet, dass Wände trocken sind; aber die beste Wand mit dem harmlosesten Aussehen hat ihre Zeit, während der sie feucht wird. In einer langen Regenperiode im Sommer kann man beobachten, dass sonst ganz trockene Wände, besonders in Parterreräumen, so feucht werden, dass sich Schimmelpilze darauf bilden, und dass sich die Tapeten nass von ihnen ablösen. In Räumen, die im Winter nicht geheizt werden, schlägt in jedem Frühjahr mit dem Warmwerden die Kälte aus, die Wand wird direkt nass. Bei mit Oelfarbe gestrichenen Wänden setzt sich, wenn viele Personen im Zimmer versammelt sind, die Feuchtigkeit in kleinen Tröpfchen fest, wie Tau auf den Pflanzen; in mit Oelfarbe gestrichenen Ballsälen läuft sogar das Wasser an den Wänden herunter. Man kann also sagen, jede Wand ist oder wird nass. Da giebt es nun ein sehr einfaches Mittel, die Bilder nicht darunter leiden zu lassen. Sie werden so aufgehängt, dass zwischen Wand und Rahmen noch ein Zwischenraum bleibt. Es werden Korke an den vier inneren Ecken des Rahmens aufgeleimt oder mit einem dünnen Stift aufgenagelt, wobei zu beachten ist, dass die eindringende Spitze nicht den Rahmen auf der vorderen Seite verletzt; dadurch entsteht ein Raum, zwischen welchem die Luft frei zirkulieren kann. Holzwände, die nicht mit Oelfarbe gestrichen sind, sind die besten für Bilder, wo diese nicht sind — und sie sind an und für sich selten — sollte jeder Bilderfreund die kleine Mühe nicht scheuen, durch dieses einfache Mittel seine Kunstschätze vor dem Ruin zu bewahren. Achtet doch ohnehin jede Hausfrau darauf, dass Möbel nicht direkt an die Wand gestellt werden. Wenn auch die Leinwand so wie so durch den Blendrahmen und den Rahmen von der Wand entfernt ist, so bleibt doch immer die Feuchtigkeit der ringsum ganz oder teilweise bedeckten Wandfläche länger darauf festgehalten. Eine Entfernung des Rahmens von der Wand, selbst in Länge eines Weinpfropfens, ist ohnehin gar nicht einmal zu bemerken.

Wenn man längere Zeit im Besitze eines Bildes ist, so gewöhnt sich das Auge durch den täglichen Anblick an das ganz allmählich fortschreitende Trübe- und Mattwerden der Farben, bis man bei ganz aufmerksamem Betrachten findet, dass sich das Bild doch sehr zu seinen Ungunsten verändert hat; die einst bewunderten Feinheiten im Ton sind verschwunden, die Darstellung ist flacher, silhouetten-, umrissartig geworden. Entweder tröstet man sich „das Bild ist eben älter geworden" oder man nimmt an, dass die Farben verblasst sind. Wird ein Kenner darüber gefragt, so kommt meist die mit selbstverständlicher Bestimmtheit gegebene Antwort: „Das Bild muss gefirnisst werden." Wehe dem Bilde, wenn dies geschieht! Es geschieht leider meistens, und damit wird der Grund zu seinem Verderben gelegt. Vergegenwärtigt man sich, wie Fensterscheiben oder Spiegel aussehen, die Jahre lang nicht geputzt sind, so kann man sich den Zustand der Bilder damit erklären. Wie die in ebenso langer Zeit nicht geputzten Fenster und Spiegel aussehen würden, ebenso sehen die Bilder aus. Es fehlt weiter nichts als das Waschen. Nun ist die Scheu davor allzuberechtigt; das Waschen der Oelbilder ist zwar einfach und von jedem Bilderbesitzer selbst ausführbar, aber die Bedingungen, die dabei zu beachten sind, sind so mannigfaltiger Natur, dass dieses Thema seine besondere Abhandlung verlangt. Es sind nur alles Kleinigkeiten, die dabei zu beobachten sind, aber gerade die Kleinigkeiten spielen in der Kunst und bei der Kunst ihre grosse Rolle.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BUDAPEST. *Neuorganisation des Landesrates für bildende Künste.* Die von den bildenden Künstlern Ungarns seit Jahren geforderte Reorganisierung des oben erwähnten Landesrates ist endlich erfolgt. Wenn auch die von den Künstlern zum Ausdruck gebrachten Wünsche nicht in vollem Masse berücksichtigt wurden, so lässt sich doch nicht leugnen, dass die Zusammenstellung der Mitglieder des Kunstrates eine viel bessere ist als sie bisher war. Der Zweck dieses Rates ist — wie das neue Statut besagt — dem Minister für Kultus in Angelegenheiten



JAPANISCHE NIPPSACHE (OKIMONO)
Fig. 22. Elfenbeinschnitzerei

der bildenden Kunst mit Rat, That und Vorschlägen beizustehen. Er teilt sich in Sektionen ein für 1. Malerei, 2. Plastik, 3. Architektur und 4. Kunstgewerbe. Die Mitglieder derselben sind 1. *Lebenslängliche* — dies sind die Besitzer der im Jahre 1886 gestifteten grossen goldenen Staatsmedaille — also alle Maler, Bildhauer und Architekten, welche mit der obenerwähnten Medaille ausgezeichnet wurden. 2. *Mitglieder*, deren Mitgliedschaft durch die von ihnen eingenommene Stellung bedingt ist und zwar: a) der Referent der Kunstangelegenheiten im Kultusministerium; b) die Präsidenten der durch den Kultusminister zu bezeichnenden Kunst- und Kunstgewerbevereine; c) der Landesinspektor der Museen und Bibliotheken; d) der Direktor und der erste Kustos des Museums für schöne Künste; e) der Direktor und erste Kustos des Kunstgewerbemuseums; f) der Präsident und Referent der Landeskommission für Kunstdenkmäler; g) die Leiter der staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschulen; h) ein Delegierter der Haupt- und Residenzstadt Budapest; i) der vortragende Rat des hauptstädtischen Baurates. 3. *Gewählte Mitglieder*, der Verein ungarischer bildender Künstler wählt fünf Künstler (Maler und Bildhauer). 4. *Ernannte Mitglieder*. Der Minister hat das Recht, eine den Anforderungen entsprechende Zahl von Mitgliedern zu ernennen — und zwar Künstler und Kunstfreunde, deren Mitwirkung er für nötig erachtet. — Vorläufig werden auch die Architekten vom Minister ernannt. Das Mandat der unter 3 und 4 genannten Mitglieder dauert drei Jahre. Eine wichtige Aufgabe fällt dem Rat zu durch die Vorschläge, welche er in Angelegenheit der Staatsankäufe und Stipendien zu machen hat. Eine Neuerung im Statut ist auch, dass die dem Minister zu machenden Vorschläge nicht mit Stimmenmehrheit entschieden werden, sondern ein jedes anwesende Mitglied ist verpflichtet, sein Gutachten abzugeben und muss mit ja oder nein abstimmen; die endgültige Entscheidung behält sich in allen Angelegenheiten der Minister vor. In wie weit der Rat in seiner neuen Fassung den Wünschen der bildenden Künstler entspricht, wollen wir nicht untersuchen, doch wollen wir hoffen, dass durch das Wirken des Rates statt der bisherigen Systemlosigkeit eine selbstbewusste Richtung in der Kunstpolitik platzgreifen wird. — Die ungarische Kunst hat in diesem Sommer zwei Tote zu beklagen, was nachträglich noch bemerkt sei. Ende Mai bereits starb hier der Bildhauer JOSEF ENGEL als Sechsundachtzigjähriger. Von ihm rührt das Standbild des Grafen Stefan Széchényi in Budapest her. Einige Tage vorher starb der Maler LUDWIG ABRANYI, zweiundfünfzig Jahre alt, nach langem Leiden. Er war Schüler der Münchener Akademie, später der École des Beaux Arts und dann Bonnats. Er malte hauptsächlich Porträts und seine Besteller waren grösstenteils Mitglieder der Aristokraten- und Gentry-Kreise. A. T.

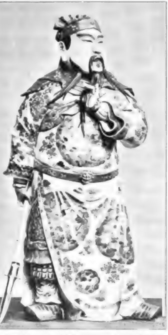


Fig. 23. JAPANISCHE NIPPSACHE (OKIMONO) den Helden Kuan-U darstellend

DÜSSELDORF. Professor EMIL HÜNTEN hat zwei grosse geschichtliche Kriegsbilder vollendet, welche, ein Geschenk des Kaisers, zur Ausschmückung des grossen Saales der Kaserne der beiden demnächst vereinigten Leibhusaren-Regimenter in Danzig bestimmt sind. Beide haben bedeutsame Episoden aus den Thaten der beiden Regimenter in den Freiheitskriegen zum Gegenstande. Das eine stellt die Attake der ersten Leibhusaren in der Schlacht bei Dennewitz am 6. September 1813 dar. Die schwarzen Husaren, mit dem Totenkopf am Czako, machen einen schneidigen Angriff. Sie attakieren zwei französische Ulanen-Regimenter und werfen sie. Der französische Oberst Le Clouet, Stabs-Chef vom Marschall Ney, geriet bei dieser Gelegenheit so ins Gedränge, dass er hut- und zügellos vom Rittmeister von Egloff gefangen genommen wurde. Diesen Moment hat Hünten ungemein anschaulich und lebendig dargestellt. Die Gefangennahme Le Clouets ist deshalb ein für die Geschichte des Regiments bedeutsames Ereignis, weil dieser die Seele der Gefechtsführung auf dem rechten Flügel der Franzosen war, und mit der erfolgreichen Attake der Leibhusaren gegen die Ulanen die Vereinigung Bülow's mit Tauentzien gesichert wurde. Dass Emil Hünten ein Meister in der Darstellung der Pferde in wilder und schwierig wiederzugebender Bewegung ist, zeigt er in dieser lebensvollen Episode aus der Schlacht bei Dennewitz wieder in vorzüglicher Weise. Die ganze Situation ist klar und überzeugend gegeben und dem Zwecke seiner Bestimmung gemäss hat die Komposition, insbesondere die grosse Gruppe der Gefangennahme Le Clouets durch den Rittmeister von Egloff, eine bedeutende monumentale Wirkung. — Das zweite Bild behandelt eine Episode aus der Einnahme von Paris am 30. März 1814, den verzweiflungsvollen Kampf der Schüler der polytechnischen Schule, welche eine Batterie von dreizehn schweren Geschützen bedienten, mit den preussischen Husaren, dem zweiten Leibhusaren-

Regiment. Diese waren durch das noch trockene Kanalbett in die Batterie gekommen. Hünten hat den Moment dargestellt, wie Oberst von Stössel, hochaufgerichtet im Sattel, seinem Trompeter den Befehl giebt, durch ein Signal die aus der Verfolgung der französischen Kavallerie glücklich hervorgezogenen Teile seines Regiments nach der anderen Kanalseite zu rufen, um den schon in der Batterie befindlichen Husaren zu Hilfe zu kommen. Auch diese Episode aus der Geschichte des zweiten Leibregiments ist sehr anschaulich und lebendig wiedergegeben und wie auf dem andern Bilde das sandige Terrain des märkischen Bodens, der das Schlachtfeld von Dennewitz war, ist hier die Situation bei Paris, La Vilette im Hintergrunde, vortrefflich geschildert. tz.

KASSEL. An die hiesige Kunstschule wurde als Lehrer der Bildhauer Erich Hoesel in Dresden berufen.

BERLIN. Die Meldung, dass der Kaiser für das vor dem Brandenburger-Thor geplante Denkmal der Kaiserin Friedrich den Kasseler Künstler Hans Everding in Aussicht genommen habe, wird als unrichtig bezeichnet. Der in Rom lebende Bildhauer Fritz Gerth wird jetzt als der bereits Beauftragte genannt. Das, wie es heisst, die Kaiserin mit Krone und Krönungsmantel darstellende Denkmal soll zusammen mit dem dem Kaiser Friedrich bestimmten am 18. Oktober 1902 enthüllt werden. Die Gestaltung beider Denkmals-Anlagen ist ähnlich der in der Siegesallee aufgestellten Gruppen geplant. Nur sollen die jeweils das Standbild des Kaisers und der Kaiserin flankierenden Büsten (für das erstgenannte sind die von Blumenthal und Helmholtz, für das zweite die des Philosophen Zeller und des Chemikers Hofmann vom Kaiser bestimmt worden) nicht hinter das Denkmal treten, sondern ihm zur Seite die Abschlüsse einer halbrunden Marmorbank bilden. Diese Bank soll dann rechts und links Fortsetzung durch gradlinige, hier und da dekorativ geschmückte Balustraden finden. Auch Brunnenanlagen sollen bei beiden Denkmälern hinzutreten. Das von Prof. Adolf Brütt entworfene Standbild des Kaisers geht bereits in allernächster Zeit seiner Vollendung entgegen.

FRANKFURT a. M. Max Schüler's Bildnis der ›Saharet‹, das dieses Heft eröffnet, vermag sich gegen Lenbachs vielbewunderte Porträtschöpfung dieser Tänzerin zu behaupten. Auch wer die ›Saharet‹ nicht kennt, wird aus dem hier so gelassen dreinblickenden neckischen Gesichtchen die tolle Munterkeit dieses Geschöpfes ahnen, die urplötzlich aus momentaner Ruhe zur wildesten Ausgelassenheit überspringen kann. Und so vereinigt sich denn auch in dieser Schöpfung Schülers mit all' ihr eigenen äusseren Eleganz der tüchtige Ehrlichkeitssinn Bonnat'scher Schulung, der den 1854 geborenen, vor seinen Pariser Studienjahren in München und Düsseldorf ausgebildeten Künstler zu einem seit Jahren bereits vielbeschäftigten Porträtisten hat werden lassen.

MÜNCHEN. Mit dem Titel eines kgl. Professors wurden vom Prinzregenten anlässlich seines Namensfestes ausgezeichnet die Maler Anton Laupheimer und Max Slevogt. — In die durch das Ableben des Konservators Dr. Adolf Bayersdorfer erledigte Stelle des I. Konservators der Zentral-Gemäldedirektion hierselbst wurde der bisherige II. Konservator derselben, Prof. August Holmberg, Direktor der Kgl. Neuen Pinakothek, und in den Gehalt der Klasse VII lit. e des Gehaltsregulativs für die pragmatischen Staatsdiener im Ressort des Kgl. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten der Konservator Hermann Bever in Schleissheim für seine Person unter Ernennung zum Mitgliede der Galeriekommission vorgerückt; die Stelle des II. Konservators der gedachten Direktion wurde dem Assistenten der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung und Privatdozenten an der Universität Dr. Karl Voll in München übertragen.

GESTORBEN: In Prag am 1. Oktober der Bildhauer Boguslav Schnirch; in Weimar, vierundachtzig Jahre alt, der Maler Professor Sixt. Thon; in München am 22. Oktober der Maler Josef Herrmanstörfer; in Stuttgart am 27. Oktober, zweiundsiebzig Jahre alt, der Landschafter und grossherz.-badische Hofmaler Franz Xaver von Riedmüller.

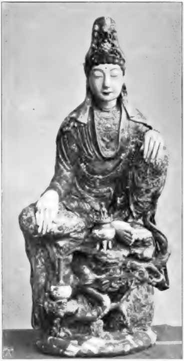


Fig. 24. JAPANISCHE NIPPSACHE (OKIMONO)
Die buddhistische Gottheit Kuannon darstellend
Satzume-Steingut

DRESDEN. In Blasewitz ist am 21. Oktober der Maler Prof. **FRIEDRICH PRELLER** gestorben. Er war der Sohn des gleichnamigen Weimarer Malers, der die von Koch begonnene grosse historische Landschaft zur höchsten Vollendung führte. Als Schüler seines Vaters hat Friedrich Preller d. J. in dessen Sinnne weiter geschaffen, indes dabei den grossen Stil mit dem Naturalismus nach Möglichkeit zu vereinigen gesucht. Er wählte nämlich in der Natur »nur solche Stoffe, welche bereits das Gepräge der historischen Landschaft besassen« und hielt sich im übrigen an die Natur. Die herbe Grösse der Werke seines Vaters konnte er auf diesem Wege nicht erreichen. Preller wurde am 1. September 1838 in Weimar geboren. Nachdem er zweimal längere Zeit in Italien zugebracht hatte, liess er sich in Dresden nieder, wo er 1880 die Professur für Landschaftsmalerei an der Kgl. Kunstakademie erhielt. Von seinen Werken sind zu nennen »Das Hannibalfeld«, »der Golf von Bajä«, »Das Forum Romanum«, »Das Kloster der heiligen Scholastika bei Subiaco« (1872 Dresdener Galerie), »Pieve di Cadore« (1880), ferner Wandgemälde in der Albrechtsburg zu Meissen, im Kgl. Hoftheater zu Dresden, in der Villa Meyer ebenda, im neuen Universitätsgebäude zu Leipzig und im Albertinum zu Dresden (Athen, Olympia, Pergamon, Aegina). Preller ist bis in die letzten Monate seines Lebens unermüdlich künstlerisch thätig gewesen; die Dresdener Ausstellung weist noch zwei Gemälde von ihm auf: »Das Grab Mosis« und »Gebirgslandschaft«. Als Lehrer gestattete er seinen Schülern freie Entwicklung ihrer Individualität, als Mensch erfreute er sich allgemeiner Hochachtung. *

FRIEDRICH PRELLER
(† 21. Oktober)
Nach einer Aufnahme des Hofphotographen N. Perscheid in Leipzig

DÜSSELDORF. Am 21. Oktober ist der Bildhauer **JOSEF TÜSHAUS** im fünfzigsten Lebensjahre gestorben. Er war 1851 in Münster in Westfalen geboren und kam in jungen Jahren zum Besuche der königlichen Kunstakademie nach Düsseldorf. Hier war Mitte der sechziger Jahre die Bildhauerschule neu errichtet, und Prof. August Wittig von Dresden zur Leitung derselben berufen. Josef Tüshaus gehörte zu seinen ersten Schülern. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er nach vollendetem Studium nach Italien und blieb längere Zeit in Rom. Später lebte er auch einige Zeit in Berlin und nahm dann seinen bleibenden Wohnsitz in Düsseldorf, wo er zu den vornehmsten Bildhauern zählte. Sein letztes grösseres Werk ist das zur Enthüllung am 27. November d. J. bestimmte Moltke-Denkmal für Düsseldorf, zu dem er die Figur des Feldmarschalls in vorzüglicher charaktervoller Auffassung schuf, während der Sockel und die Seitenfiguren von dem Bildhauer Jos. Hammerschmidt hergestellt sind. Es ist dem ausgezeichneten Meister nicht vergönnt gewesen, sein Werk auf dem dazu bestimmten Standort enthüllt zu sehen. Von seinen hervorragendsten Schöpfungen sind noch besonders zu nennen: die prächtige Brunnengruppe vor dem Ständehause in Düsseldorf, zum Andenken an den Besuch Kaiser Wilhelms I. im Jahre 1884 errichtet, welche Tüshaus gemeinschaftlich mit Carl Janssen geschaffen hat; sodann der im Staatsauftrage in Carrara-Marmor ausgeführte »heilige Sebastian« in der königl. Nationalgalerie in Berlin, die »gefesselte Amazone«, vorzügliche Porträtbüsten, und eine weibliche allegorische Figur, die Nacht versinnbildlichend (im Besitz des Herrn W. Girardet in Essen), Werke aus der letzten Schaffenszeit des Verewigten, die ihn auf der Höhe seiner gereiften Meisterschaft zeigen. tz.

JOSEF TÜSHAUS
(† 21. Oktober)
Nach einer Aufnahme aus jüngeren Jahren

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

KÖNIGSBERG. In der zweiten Hälfte des Oktober hatte Prof. **LUDWIG DETTMANN**, der neue Direktor unserer Kunstakademie, sein Atelier an mehreren Tagen einem grösseren geladenen Publikum aus den besten Kreisen der Stadt geöffnet, um selbst denselben dadurch näher zu treten, aber auch um seiner Kunst und deren ganzer Richtung, welche den meisten hier doch neu ist, Verständnis und Freunde zu erwerben. Vor allem kam es ihm aber auch darauf an, das Publikum einen Einblick in eine Malerwerkstatt thun zu lassen, es sehen zu lassen, wie ein Maler schafft und wie Kunstwerke, in diesem Falle Bilder, entstehen. Die grosse Zahl figürlicher und landschaftlicher Studien in Pastell, Gouache und Oel, welche allenthalben herumhingen, -standen und -lagen, waren den Besuchern des Ateliers nicht nur interessant, sondern erregten deren helle Freude und allgemeinen Beifall durch ihre Frische, Farbenharmonie und grosse Charakteristik. Von fertigen Bildern waren ausgestellt: »Das Abendmahl« aus dem Besitz unseres Stadtmuseums und Schwesterbild des auf der Münchener Ausstellung befindlichen, dann »Sonntag-Nachmittag

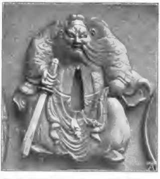


Fig. 28. Stichblatt (Tsuba) eines japanischen Schwertes in Gestalt des chinesischen Teufel-Austreibers Skoki
Neue Arbeit

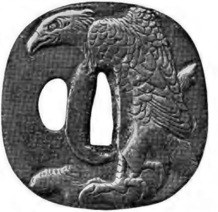


Fig. 27. Eisernes Stichblatt (Tsuba). Der Adler aus Bronze mit Spuren von Vergoldung. Siebzehntes Jahrhundert

im Dorfe‹ aus dem Museum in Magdeburg. Ferner ›Kind vor dem Schweinehofe‹, ›Blühende Gräber‹, mehrere Landschaften und eine grosse Skizze in Pastell zu einem der Wandbilder im Altonaer Rathause ›Ankunft vertriebener holländischer Protestanten‹. Man fand auch eine Menge Photographien nach Gemälden des Künstlers, Skizzenbücher, Illustrationen und anderes, kurz, man hatte hier einen Einblick in die Arbeitsstätte eines ungemein thätigen und lebhaften Künstlers gethan und denselben den verschiedensten Gebieten seines Schaffens kennen gelernt. Wir können nur wünschen, dass es des öfteren einem grösseren Publikum gestattet werden könnte, zu derartigen Atelierbesuchen zugelassen zu werden. — Im Salon ›*Neue Kunst*‹, früher ›Bons Kunstsalon‹, auf dem Paradeplatz, sahen wir eine Zahl Landschaften und Figurenbilder unserer einheimischen Malerin MARGARETHE ZECHLIN, unter denen manches recht beachtenswerte und gutempfundene Bild zu finden war, vor allem zeichneten sich einige Landschaften recht vorteilhaft aus. Marg. Zechlin ist eine Dame, welche es ernst mit der Malerei meint, nur möge sie sich hüten, alles oder zu vieles zu wollen.

MAGDEBURG. Vom *Städtischen Museum* wurden fünfzehn diverse Zeichnungen aus der jetzt hier stattfindenden Ausstellung von Jugend-Originalen erworben. Es sind dies Arbeiten von W. Caspari, Jul. Diez, R. M. Eichler, W. Georgi, R. Germela, Otto Greiner, Fr. Hegenbart, Angelo Jank, R. Kohtz, W. Püttner, Hans Rossmann, Heinrich Vogeler, M. Wislicenus.

BERLIN. Endlich eine wichtige Ausstellung. Im *Salon Cassirer* natürlich und zum Teil auch mit französischen Bildern. Es ist allerdings ein Unterschied, ob man dem Publikum wichtige Werke der französischen Malerei zeigt oder Mittelmässigkeiten, deren bester Vorzug darin besteht, dass sie brühwarm aus dem letzten ›Salon‹ kommen. Man hat schon genug von den einheimischen Durchschnittskünstlern zu leiden — warum müssen auswärtige importiert werden? Eine Pariser Plattheit ist nicht mehr wert als eine Berliner. Aber Bilder von AUGUSTE RENOIR zu sehen — das lohnt. Der Künstler ist den meisten Deutschen erst auf der Pariser Centennale im vorigen Jahre bekannt geworden, wo wohl jeder Kunstverständige vor seiner ›Loge‹, der ›Tänzerin‹ und der ›Seine bei Argenteuil‹ bewundernd stille stand. Aber nur wer die Privatsammlung Durand-Ruels kennt, hat eine Vorstellung davon, welch ein interessanter und bedeutender Künstler Renoir in der That ist. Bei Cassirer sieht man nun endlich einmal auch in Deutschland einige von seinen Hauptwerken: Die ›Loge‹ (Abb. a. S. 63 d. v. Jahrg. d. Z.), die ›Tänzerin‹, die entzückende, in einem roten Sammetfauteuil eingeschlafene ›Femme au chat‹, der das graue Kätzlein in dem von einer blauen Schürze bedeckten Schosse liegt, die ›Canotiers à Bougival‹, die mit ihren hübschen Freundinnen im hellen Sonnenschein an Bord das Déjeuner einnehmen, das wundernette Bildnis der kleinen Tochter Durand-Ruels, die in blaugegürtetem weissen Kleidchen vor einer blauen Tapete steht, das kecke Pariser ›Stubenmädchen‹ in schwarzem Kleide, einen ›Rückenakt‹, einen ›Crysanthemenstrauss‹, den ›Garten in Fontenay‹ u. a. Renoir befand sich, wie die hier vorhandenen Werke bezeugen, nur kurze Zeit unter dem Einflusse Manets. Ihm fehlte dessen grosser Wurf, auch bereitete ihm die Zeichnung, die Form immer einige Schwierigkeiten. So wandte er sich denn Licht- und Farbenproblemen zu, in denen vorgeahnt erscheint, was Monet und in jüngster Zeit die Neo-Impressionisten anstreben. Er ist sich über das Verhältnis der warmen Farben zu den kalten im Bilde nicht immer genügend klar, daher ist er oft süss, wo er nur weich, zartduftig, hell sein möchte. Auch die Raumwirkung erscheint beschränkt. Oft geht der

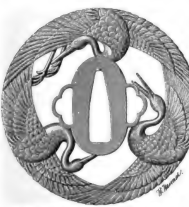


Fig. 26. Eisernes Stichblatt (Tsuba) mit drei fliegenden Kranichen. Achtzehntes Jahrhundert

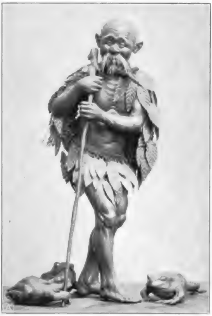


Fig. 28. JAPANISCHE NIPPSACHE (OKIMONO) einen Sennin darstellend. Holzschnitzerei

Hintergrund garnicht zurück. Aber welch ein feines koloristisches Empfinden und welch ein Gefühl für die flüchtigsten Schönheiten der Erscheinungen und besonders die des Weibes. Für all das, was den Mann am Weibe entzückt, für jede Nuance ihres Reizes, für jeden Ausdruck ihres Wesens hat Renoir einen unendlich scharfen Blick. Ihr Körper, ihre Bewegungen, ihre Miene, der Glanz ihrer Augen, der matte Schimmer ihrer Haut, all das giebt dem Künstler Gelegenheit eigene Entdeckungen zu machen. Ihm ist nichts fremd, was weibliche Anmut heisst; ein Kind im kurzen Kleidchen findet in ihm einen ebenso liebevollen Schilderer, wie die üppige Berufsschönheit. Oft zeigt er das Banalste; aber die Feinheiten seiner künstlerischen Absichten stellen stets das Gleichgewicht wieder her, und nicht selten wirkt er durch die Art, wie er schildert, höchst poetisch. Renoirs Arbeiten sind ungleichwertig. Bilder wie die »Loge«, die »Tänzerin«, dann besonders das Bildnis der kleinen Durand-Ruel und die »Femme au chat« müssen unvergleichlich genannt werden; andere wie die »Canotiers« sind nur in Einzelheiten zu geniessen und zu schätzen. Zuweilen ist für den deutschen Geschmack die Süssigkeit der Farbe unerträglich; aber niemals bleibt der Eindruck aus, dass man eine Persönlichkeit vor sich, einen bedeutenden Künstler in Renoir zu verehren hat. Mit den vibrierenden, abgestimmten Farben des Franzosen sind in dieser Ausstellung die lebhaften, hellen und lauten in Konkurrenz gebracht, mit denen Max Slevogt Freilichtstudien von Papageien, Löwen, Tigern, Panthern und Schimpansen im Frankfurter Zoologischen Garten gemalt hat. Der deutsche Künstler fesselt durch Frische und ist sehr glücklich in seinen Beobachtungen von charakteristischen Bewegungen der Tiere. Eindringlicher als in diesen naturgemäss im Fluge entstandenen Impressionen wirkt er in einigen Stilleben mit antiken, schillernden Fläschchen und mehreren Landschaften, in denen seine ausserordentliche koloristische Begabung, sein malerisches Können und sein sicherer Geschmack aufs vorteilhafteste zur Geltung kommen. Sehr grosse Bewunderung erregen einige ältere Schöpfungen von Wilh. Trübner, meistens Bildnisse. Sie liefern einen schönen Beweis dafür, dass es Anfang der siebziger Jahre in Deutschland eine nicht weniger grosse Kunst gab als in Frankreich. Sie stehen den Porträts von Monet und Renoir, die in der Berliner Secessions-Ausstellung soviel Aufsehen erregten, künstlerisch mindestens ebenbürtig gegenüber. Dass man dergleichen in Deutschland zur Zeit der Entstehung nicht zu schätzen wusste, ist ein Unglück für die deutsche Kunst gewesen. Es giebt, mit Ausnahme des Porträts der Gräfin Treuberg, kaum ein Bildnis Leibls aus jener Zeit, das Trübners »Dame in Grau« vor einem dunklen Hintergrund übertreffen möchte. Welche Vornehmheit der Auffassung, welche grosszügige Malerei! Von fabelhafter Wirkung über dem aparten Grau das helle Gesicht der Dargestellten, die gerade aufgerichtet in einem Stuhl sitzt und deren Hände das schönste Stück Malerei sind, das man sehen kann. Eine andere Dame in Pelz und der ganz en face gegebene Kopf einer hellen, fleischigen Blondine verdienen nicht minder Anerkennung. Das ist die Kunst, die bleibt, wofür man in Deutschland immer erst recht spät Empfindung zeigt. denn auch diese nicht hoch genug zu schätzenden Schöpfungen gehören noch keiner Galerie. Ein Meisterstück ist aber auch der hier ausgestellte, vor kurzem erst aus Amerika zurückgelangte Liebermann, eine »Amsterdamer Kleinkinderschule«. Sie mag 1879 gemalt sein. Der Künstler hat jetzt eine andere, feinere malerische Anschauung; aber im Sinne der hier vertretenen wird man in der ganzen deutschen Genremalerei kein besser gemaltes und richtiger empfundenes Werk finden als diese Stube voll hübscher, saubergekleideter, kindlicher Kinder, die unter Aufsicht einer alten Person schwatzen, spielen und essen. Da ist weder die Absicht, das Publikum durch gesuchte Niedlichkeiten anzuziehen, noch das Modell zu spüren, wohl aber die erfreulichste Wirklichkeit, die höher steht denn aller Witz und alles Künstliche. Neben solchen starken Werken starker Künstler haben drei hier vorhandene Bilder von dem feinsinnigen Eugène Carrière einen schweren Stand. Am Ende wirkt seine nebulose Manier, soviel mystischen und trotz ihrer Farblosigkeit malerischen Reiz sie auch entwickelt, stärker als der ästhetische Genuss, den die dahinter verborgene Empfindung bereitet. Man sehnt sich zuweilen auch nach einem lauten Wort. Carrière überrascht mit einem solchen in einem für seine Verhältnisse kräftigen Bildnisse eines kleinen Mädchens, das sich lächelnd rechts und links ein Sträusschen roter Nelken an den Kopf hält. Das Farbenrezept — Schwarz und Grau mit Rot — stammt von Velazquez, aber in seiner weichen Malerei ist das Porträt doch ein echter Carrière. Die beiden anderen Bilder des Künstlers, eine ›Maternité‹ und eine Allegorie mit zwei weiblichen Erscheinungen, ›Malerei‹ betitelt, sagen nichts Neues. Dafür lässt eine weibliche Porträtbüste von **Fritz Klimsch** erkennen, dass dieser talentvolle Berliner Bildhauer in seiner glücklichen Entwicklung die erfreulichsten Fortschritte macht. H. R.

ANTWERPEN. Die Belgier beginnen nun auch in ihrem Lande sich der deutschen Kunst mehr anzunehmen. Hat man schon bei Einrichtung der diesjährigen belgischen Landesausstellung deutschen Kunstwerken gegenüber denjenigen anderer Nationen den Vorzug gegeben, indem man sie in grösserer Zahl zugelassen und ihnen in drei schönen Sälen mit gutem Licht bessere Plätze zur Verfügung stellte, so will man, und das ist mit Freuden zu begrüssen, deutsche Kunst in belgischen Museen auch besser vertreten sehen. Die Stadt Antwerpen hat den Anfang gemacht und für das königliche Museum bereits in der deutschen Abteilung des Salons ein deutsches Kunstwerk angekauft. Nämlich ein Oelbild des Düsseldorfer Malers **Otto Heichert**. Sein Bild ›Sterbestunde‹ galt als eines der stärksten Bilder der Ausstellung, man muss ihm aber auch wegen seines künstlerischen Wertes, den ein starkes Können und eine tiefe Ehrlichkeit bestimmen, besondere Achtung zollen. Es stellt ein totkrankes Kind dar, das umgeben ist von seinen Eltern, die, von tiefer Traurigkeit ergriffen, die nahe Sterbestunde ihres einzigen Töchterleins erwarten. Die Personen sind mit überzeugender Lebenswahrheit charakterisiert. Das bleiche Licht des anbrechenden Morgens und das künstliche Licht der Lampe fliessen zusammen zu jener eigenartigen, mysteriösen Stimmung, welche die Scene, über der schon eine durch die Darstellung hervorgerufene stille Wehmut ausgebreitet liegt, erst recht ergreifend gestaltet. Ausser dieser Erwerbung sind noch andere Ankäufe zu verzeichnen, und zwar durch die ›Société des beaux arts‹ für die dreijährige Vereinsverlosung Bilder von: **Hans Hermann**-Berlin ›Holländische Stadt‹, **Gilbert von Canal**-München ›Herbstlandschaft‹, **Hugo Mühlig**-Düsseldorf ›Spätsommer‹ und **Eugen Kampf**-Düsseldorf ›Schleuse‹. In Privatbesitz gingen durch Kauf über eine Bronze von **Hermann Prell**-Dresden und Bilder von **Lippisch**-Charlottenburg und **Carl Bennewitz von Loefen**-Berlin. H. O.

WEIMAR. Einen wertvollen Zuwachs hat das Goethe-Nationalmuseum in dem ihm aus dem Nachlass Herman Grimms u. a. überwiesenen Bilde der Familie Goethe von **Joh. Konr. Seekatz** zu verzeichnen.

BERLIN. Die diesjährige Ausstellung der *„Secession“* hat wiederum ein so glänzendes finanzielles Ergebnis gehabt, dass an den Garantiefond des Unternehmens abermals 30% zurückbezahlt werden konnten. Nach drei Ausstellungen sind jetzt insgesamt bereits 80% getilgt. Am 1. Dezember soll eine neue, auf zwei Monate berechnete Ausstellung von Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien, Pastellen und Aquarellen eröffnet werden.

DRESDEN. In *Arnolds Kunstsalon* kamen zwei neue plastische Arbeiten **Max Klinger**'s zur Ausstellung. Die eine der Marmorkopf eines jungen Mädchens von stolzer Jungfräulichkeit, die andere die ½ m hohe, skizzenhaft gehaltene Bronzefigur eines Athleten.

MÜNCHEN. Aus der am 31. Oktober geschlossenen ›VIII. Internationalen‹ wurde vom bayerischen Staate noch das Oelgemälde ›Kroaten‹ von **Wilh. v. Diez** und eine Bronzebüste **Konst. Meunier**'s ›Arbeiter im Puddelwerk‹ erworben. Der Erfolg der heurigen Ausstellung ist sehr befriedigend. Auch in finanzieller Hinsicht, sowohl was die Einnahme aus den Eintrittsgeldern als auch die auf rund 700000 M. sich beziffernden Verkäufe angeht.

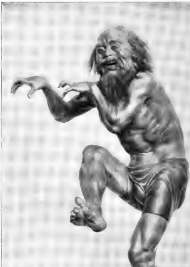


Fig. 29. TANZENDER AINO. Japanische Holzfigur

DENKMÄLER

TURIN. Auf der Superga bei Turin, neben der Königsgruft des Hauses Savoyen, soll auf Betreiben eines hiesigen Komitees ein grosses Denkmal für König Umberto errichtet werden. Die Skizze des mit der Ausführung betrauten Künstlers Tancredi Bozzi stellt auf korinthischer Säule einen zu Tode getroffenen Adler dar, zu Füssen der Säule ruht auf einem Kissen die vom Palmzweig des Martyriums umschlungene eiserne Krone, neben der ein gewaltiger Allobroger zum Treuschwur das Schwert zieht. Die Gesamthöhe des Denkmals wird 7,50 m, die des Allobrogers 3 m betragen und gleichfalls 3 m die Spannweite der Adlerflügel; die Säule wird aus Granit von Baveno, Kapitäl, Adler, Allobroger u. s. w. aus Bronze hergestellt werden.

H. B.

KARLSRUHE. Ein von Prof. Herm. Volz geschaffenes Denkmal des Prinzen Wilhelm von Baden wurde am 18. Oktober enthüllt.

BERLIN. Das auf dem Königsplatze geplante *Moltke-Denkmal* wird nach den Entschliessungen des Kaisers in seinen äusseren Abmessungen dem auf der anderen Seite des Platzes befindlichen Bismarck-Denkmal entsprechen. Das Ganze bildet ein abgerundetes Rechteck, auf dem ein durch Stufen erhöhtes Marmorplateau hervortreten wird. Auf hohem Postament wird sich inmitten desselben das 5 m hohe Standbild erheben, das nach dem vor einiger Zeit bereits von Prof. Uphues vollendetem Modell jetzt in Tiroler Marmor ausgeführt wird. Von einer grösseren architektonischen Umrahmung der Denkmals-Anlage ist Abstand genommen worden. Das Plateau wird nur zu einem Teil von einer Balustrade eingefasst, auf beiden Seiten sollen Brunnen ohne weiteren figürlichen Schmuck angelegt werden.

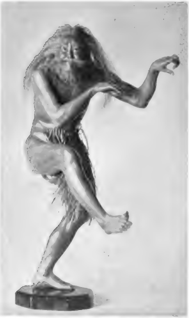


Fig. 30. TANZENDER AINO. Japanische Holzfigur

FRIEDENAU. Ein von Baumeister Ludwig Dihm in Gestalt eines Monumentalbrunnens entworfenes Kaiser Wilhelm-Denkmal wurde am 18. Oktober enthüllt. Der aus einem runden Becken schlank aufsteigende, mit kleineren Wasserschalen umgebene und an der Vorderseite mit dem bronzenen Reliefbild des Kaisers geschmückte architektonische Aufbau hat eine Höhe von ca. 15 m.

BRESLAU. Prof. Adolf Brütt's Reiter-Denkmal des Kaisers Friedrich wurde am 26. Oktober enthüllt. In Bronze gegossen, erhebt sich die etwa 4½ m hohe Statue auf einem Granitsockel von nahezu gleicher Höhe. Die Gesamtkosten des Monuments belaufen sich auf rund 140000 Mark.

NORDHAUSEN. Am 18. Oktober wurde auch hier das von Eugen Boermel (Berlin) modellierte Reiterstandbild des Kaisers Friedrich enthüllt. Die in anderthalbfacher Lebensgrösse ausgeführte Bronzefigur, die den Kaiser als ›Unsern Fritz‹ in schlichter Uniform und mit Mütze, in der Rechten den Krimstecher haltend und mit der Linken das Pferd im Trabe parierend, darstellt, erhebt sich auf einem Granitpostament, das vorn über den kranzgeschmückten Kroninsignien mit dem Feldmarschallstab als Inschrift die Worte ›Kaiser Friedrich‹ trägt.

CHARLOTTENBURG. Zu einem neuerlichen Wettbewerb um das hier geplante Kaiser Friedrich-Denkmal sind unter Zusicherung einer Entschädigung von je 3000 M. die Bildhauer Brütt, Manzel und Uphues in Berlin, Hildebrand (München) und Tuaillon (Rom) eingeladen worden. Für die Ausführung des Denkmals stehen etwa 225000 M. zur Verfügung. Auf die in der ersten Konkurrenz prämiierten Entwürfe (vgl. Nr. 8 des XV. Jahrg.) zurückzukommen. oder wenigstens deren Urheber auch zur zweiten Konkurrenz einzuladen, hat man Abstand genommen.

VERMISCHTES

DRESDEN. Der *Sächsische Kunstverein* hat nach einem kürzlich ausgegebenen Jahresbericht im Jahre 1900 2444 Aktionäre gehabt; die Zahl ist demnach zurückgegangen. Ausgestellt waren im Laufe des Vereinsjahres 3192 Kunstgegenstände, darunter 1592 Oelgemälde, 339 Radierungen und 106 Skulpturen, die aus 73 Orten stammten: 1192 aus Dresden und Umgebung, 320 aus Berlin, 243 aus München, 397 aus Paris, 106 aus Brüssel, 156 aus Weimar u. s. w. Verkauft wurden teils an Private, teils für die Verlosung des Vereins: 245 Kunstwerke für zusammen 42515 M. Davon entfielen 173 Kunstwerke für 26298 M. auf Dresden, 72 für 16217 M. auf andere Kunststädte. Das Prämienheft für 1901 wird einen Kupferstich von E. Büchel und vier Originalradierungen von Ludwig Otto, Otto Fischer, Georg Jahn und E. Erler enthalten. Im Vereinsjahre wurden zwei Vorträge gehalten über Kunstpflege und Kunsterziehung (Dr. Jessen-Berlin) und über das Kunstgewerbe und die Museen (Dr. Graul-Leipzig). Die Vermittlung von Kunstwerken für die Ausstellung, besonders auswärtiger, geht durch Hofkunsthändler Holst (Richters Kunsthandlung).

KÖLN. Wettbewerbe um neue ›*Stollwerck-Bilder*‹ nach dem Thema: ›Das neunzehnte Jahrhundert‹ sind von der Firma Gebr. Stollwerck, wie aus der Anzeige im vorigen Heft ersichtlich, soeben ausgeschrieben worden. Preise für eine Gruppe von sechs Bildern: ein I. mit 1500 M., zwei II. zu 1000 M., vier III. zu 600 M., sechs IV. zu 400 M., zwölf V. zu 250 M.; weitere Ankäufe sind mit à 200 M. vorgesehen. Im ganzen werden sechzig Gruppen von unter sich in gewissem Zusammenhang stehenden je sechs Bildern benötigt. Einsendungen für diesen Wettbewerb haben in der für Konkurrenzen üblichen Form an Gebr. Stollwerck, Corneliusstr. 2, bis zum 5. Januar 1902 zu erfolgen.

KUNSTLITTERATUR

Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke. *München 1901. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.* (Preis geb. M. 6.)

Von allen Büchern, deren Zweck es war, Aufschlüsse über Böcklin und seine Kunst zu geben, reicht auch nicht eines an diese von Hanns Floerke in Basel besorgte Zusammenstellung der Aufzeichnungen seines 1898 verstorbenen Vaters heran, die die sehr weit gediehenen Studien zu einer Monographie grossen Stils vorstellen. Nicht allein, dass Floerke das Glück genossen hat, den Meister in mehrjährigem Verkehr so gut kennen zu lernen, wie man einen Menschen nur kennen lernen kann (dieses Glück ist ja auch verschiedenen anderen zu teil geworden, die nur nichts damit anzufangen wussten) — seine ästhetische Begabung war gross und geschult genug, um aus den im persönlichen Verkehr gesammelten Einsichten und Erfahrungen eine lebhafte und klare Vorstellung von dem Besonderen der Böcklinschen Kunst, den Absichten und Zielen des einzigen Mannes zu gewinnen und in Worte zu fassen. Er hat sich völlig hineingelebt in das Denken und Fühlen des genialen Künstlers, dabei aber nicht auf eine eigene Stellungnahme verzichtet. Das unterscheidet ihn von vornherein aufs angenehmste von Rudolf Schick, dessen Tagebuch, so wertvoll es für die Erkenntnis des Technikers Böcklin ist, die eigene subalterne Natur deutlich genug hervortreten lässt. Es fehlt auch in dem Floerkeschen Buch nicht an Aufklärungen über die Art, wie der Künstler arbeitete, aber das Wesentliche kommt ungleich besser heraus als bei Schick, und dient daher dazu, das Bild der Persönlichkeit zu erhöhen. Das Buch stellt sich dar, als eine Vereinigung von meist sehr geistvollen ästhetischen Darlegungen und Betrachtungen Floerkes, deren Mittelpunkt Böcklin ist, und von Aussprüchen des Künstlers über seine eigenen Ideen, über Kunst, Künstler und Kunstwerke. Der Herausgeber hat sich bemüht, den Stoff so zu gruppieren, dass eine Art Zusammenhang der in ungeordneter Folge gemachten Notizen Floerkes und seiner die verschiedensten Themen berührenden ästhetischen Ideen hergestellt wurde. An der Form des Ausdrucks ist nicht gerührt worden, so dass das Mitgeteilte den vollen Reiz des Erlebten und der unmittelbar geäusserten Empfindung besitzt. Freilich sind damit auch sehr viele Schroffheiten und harte Urteile, vieles, was Floerke bei einer eigenen Redaktion wahrscheinlich fortgelassen hätte, erhalten geblieben. Manches in dem Buche wird unzweifelhaft böses Blut machen; denn leider vergisst der Leser meist, dass der Künstler das ihm nicht Gemässe aus einem Zwange der Natur umso schärfer ablehnen und verneinen muss, je persönlicher er selbst in seiner Kunst ist. Für den richtig Denkenden gewinnt das Charakterbild des Künstlers gerade durch Mitteilung solcher persönlichen Aeusserungen erfreulich an Schärfe. Böcklin offenbart sich nach dieser Seite als ein rücksichtsloser Vertreter seines Standpunktes zu Dingen und Menschen, der aus seinem Genie das Recht herleitet, sich als überlegener Geist zu zeigen und mit eigenem Masse die Umgebung zu messen. Aber auch in Gustav Floerke lernt man (wie es den Lesern dieser Zeitschrift die jüngst aus dem Buche mitgeteilten Proben bereits erwiesen haben dürften) eine Persönlichkeit schätzen, eine

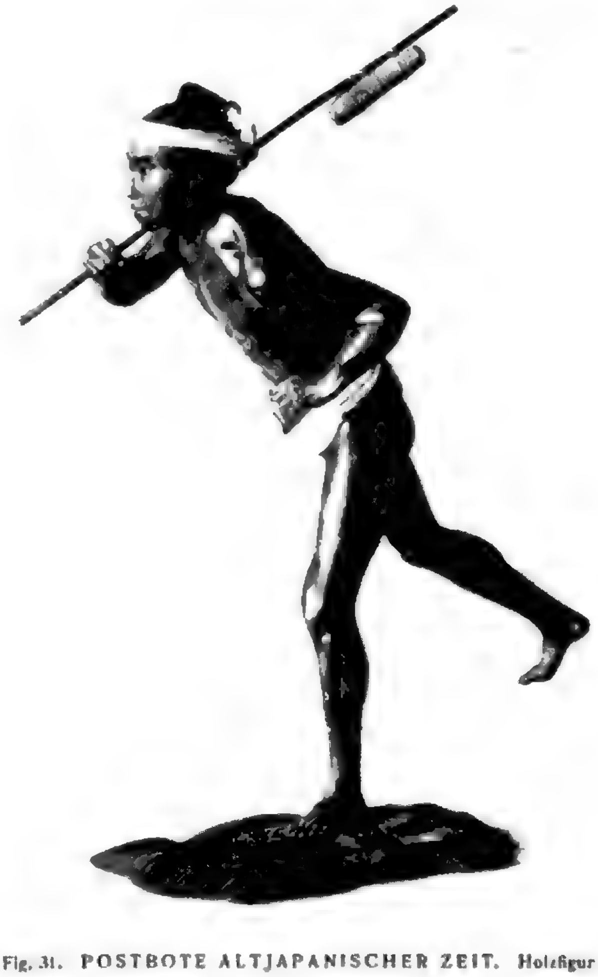


Fig. 31. POSTBOTE ALTJAPANISCHER ZEIT. Holzfigur

geborene Künstlernatur, die kraft ihrer Anlage befähigt war, das Wesen der Böcklinschen Kunst nach allen Richtungen hin zu erfassen. Eine grosse Menge feiner Gedanken und Bemerkungen in dem Buche gehören ihm und lassen ihn auch ausserhalb seines Verhältnisses zu dem unsterblichen Freund als einen Menschen erscheinen, dessen Bekanntschaft gemacht zu haben, kein Verehrer der Kunst bedauern wird. H R.

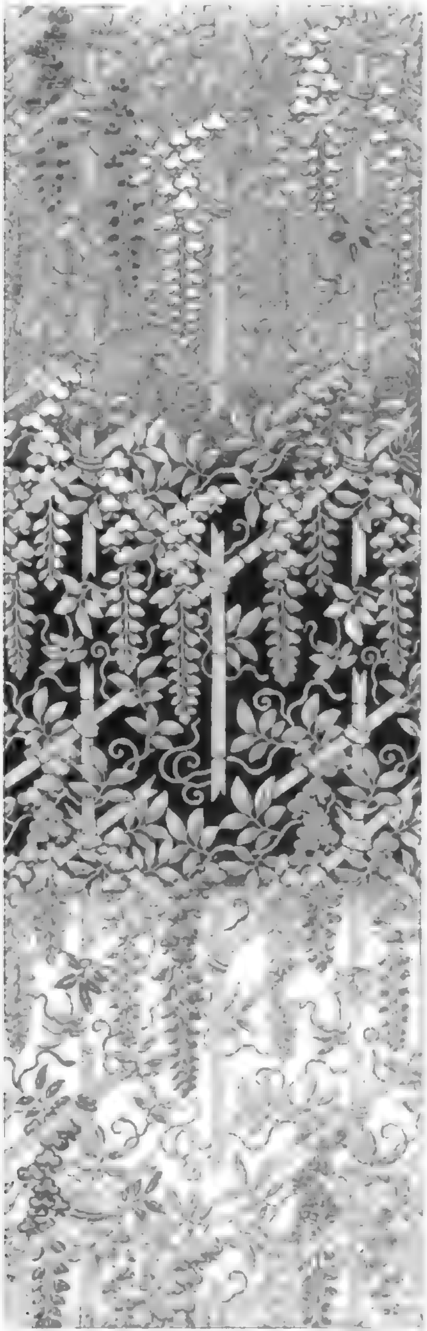


Fig. 32. JAPANISCHES GEWEBE

Glycinen Muster in Gold-Brokat. 17.—18. Jahrh. Die Farbe des Grundes geht von Dunkelbraun in Rot und in Weiss über. Das Bambusgitterwerk golden; die Blätter grün mit Goldrändern; die Blütentrauben in den mannigfachsten Farben

Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhundert. II. Bandes 2. Hälfte: Saal bis Zwengauer. (Dresden, Fr. v. Boettichers Verlag, 10 M.)

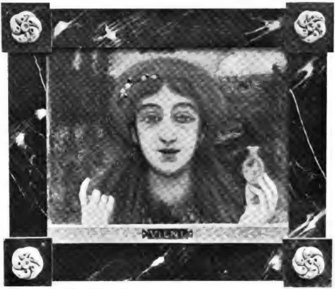
Mit diesem Halbband ist das verdienstvolle Werk, das im Laufe seines allmählichen Erscheinens bereits allen denen wertvoll geworden ist, die in fortgesetztem Gebrauch aus seiner Eigenart Nutzen ziehen konnten, zum Abschluss gekommen. Es handelt sich in dem in zwei umfangreichen Bänden von nahezu jeweils 1000 Seiten jetzt vorliegendem Ganzen um den Versuch, das künstlerische Schaffen der namhaften Vertreter der deutschen Malerei des abgelaufenen Jahrhunderts in einem Verzeichnis ihrer Hauptwerke zu registrieren. Auch eine Reihe ausländischer Künstler, welche zu den ständigen Gästen deutscher Ausstellungen zählen, ist zu gleicher Behandlung herangezogen worden. Dazu werden sodann biographische Daten gegeben, es finden sich Angaben darüber, wo die betreffenden Originale, den Ermittlungen v. Boettichers nach, zum erstenmal ausgestellt worden sind, in welch' öffentlichen oder Privatbesitz sie event. gelangten, und, was ganz besonders zu betonen ist, es bieten sich dem Benützer des Buches in grosser Fülle Nachweise über die in Ausstellungskatalogen, Kunst- oder sonstigen Zeitschriften erschienenen graphischen Reproduktionen der betreffenden Süjets. Es liegt auf der Hand, dass eine Vollständigkeit in all' diesen Materialien nicht beabsichtigt war und als Arbeit eines Einzelnen auch wohl kaum hätte erzielt werden können. Uneingeschränktes Lob aber wird trotzdem jeder Benutzer des Buches Dem zollen, was der Herausgeber mit ungeheurem Fleiss und emsigem Spürsinn in ihm zu Nutz und Frommen aller derer zusammengebracht hat, denen um ein positives Wissen in der behandelten Materie zu thun sein muss. Ist so das Buch dem eigentlichen Kunsthistoriker unentbehrlich, so wird auch der ernsthafte Kunstfreund es sich gern anschaffen, um zu gebotenen Gelegenheiten sich über dies und das zu orientieren, was er in den eigentlichen Künstler-Lexika ihrer anderen Bestimmung wegen eben notwendiger Weise vermissen muss.

Eugen Voss, Bilderpflege. Ein Handbuch für Bilderbesitzer (Berlin, Schwetschke & Sohn, 4 M.)

Das Buch kann allen denen von Nutzen sein, welchen an einer guten Erhaltung ihrer Bilderschätze gelegen ist. Lässt es doch so gut wie keine Frage unbeantwortet, die in Bezug auf die Behandlung von Oelbildern entstehen kann. Die Kompetenz seines Verfassers dürfte sich unseren Lesern, abgesehen dass dieser selbst Künstler ist, aus dem Beitrag ergeben, den gerade das vorliegende Heft unserer Zeitschrift aus seiner Feder bringt. Die in dem Buche enthaltenen Darlegungen über die *Beseitigung* entstandener Bilderschäden werden durch eine Reihe beigegebener Abbildungen erläutert. An besonderer Stelle auch ist die Litteratur über die Restaurierungs-Wissenschaft zusammengetragen.

Müller's Allgemeines Künstler-Lexikon (Frankfurt, Litterarische Anstalt) ist in seiner von Hans Wolfgang Singer völlig umgearbeiteten dritten Auflage soeben vollständig geworden. Wir wissen der Neu-Ausgabe dieses Werkes kein grösseres Lob zu spenden, als dass wir sie »wirklich brauchbar« auch bis in die allerjüngste Zeit hinein bezeichnen. Es verbindet sich damit der Begriff der Unentbehrlichkeit für alle diejenigen, die schaffend oder geniessend zur bildenden Kunst in Beziehung stehen. Das komplette Werk kostet in fünf Bänden gebunden 60 und 62 M.

Redaktionsschluss: 2. November 1901. Ausgabe: 14. November 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT VIENI.

DER IMPRESSIONISMUS UND SEIN AUSGANG

Von A. L. Plehn

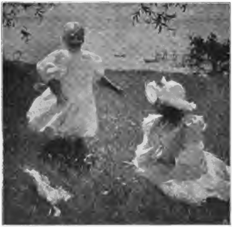
(Nachdruck verboten)

Wer vielleicht seit der Mitte der neunziger Jahre keine deutsche Ausstellung gesehen hätte und bekäme nun die deutsche Malerei von heute zu Gesicht, dem würde sich wahrscheinlich auf den ersten Blick eine Bemerkung aufdrängen, die denen entgeht, welche alljährlich die kleinen Veränderungen sahen, die den Umschwung zu stande brachten. Und diese Bemerkung würde sich kurz also zusammenfassen lassen: Die deutsche Malerei strebt heute zurück von impressionistischer Luftstimmung zu plastisch körperlicher Lebendigkeit, vom dekorativ Verallgemeinerten zur Intimität des Individuellen und vom schmachtenden Tonreiz zur natürlichen Kraft der Farbe.

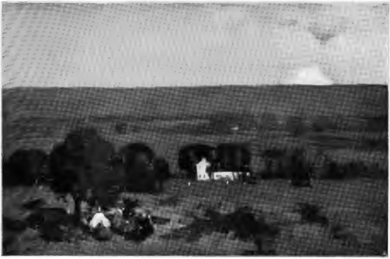
Die deutsche Kunst hatte sich hauptsächlich im Gefolge Frankreichs befunden. Es war eine höchst erfolgreiche Frohn. Auge, Hand und Geschmack haben eine Kultur erfahren, die durch nichts anderes hätte ersetzt werden können. Denn die deutsche Malerei hatte allzu lange weniger mit den Augen als mit dem Verstande gesehen, und sie hatte sich davon merkwürdigerweise weder durch Menzels noch durch Böcklins Beispiel abreden lassen. Die Form war daraufhin angesehen, nicht wie sie sich zeigte, sondern um einen Einblick in ihre Bedeutung zu gewinnen, und man hatte sich erfolgreich gewähnt, wenn dies Thun ein Ding hinstellte, das alles von dem Leben aussagte, was der allgemeinen Kenntnis nach in ihm vorhanden war. Auf der Leinwand erschien nicht nur, was in diesem einzigen Augenblick geschaut wurde oder doch unter bestimmten Bedingungen hatte bemerkt werden können, sondern alles das dazu, was der Verstand auch nach dem flüchtigsten Hinblicken aus der Erinnerung früherer Beobachtungen unbewusst ergänzt. Man sieht z. B. im sonnenlichtdurchstrahlten Baumschatten aus einiger Entfernung helle und dunkle hurtig durcheinanderspielende Farben. Hier wird ein Teil eines Gesichts deutlich, dort die Falte eines Aermels scharf in ihre Biegungen hinein verfolgbar, während weiter hinunter ein formloser, heller Fleck erscheint, der sich weich mit unbestimmten Grenzen zwischen dunklere Flecken einschiebt. Trotz dieser unklaren Gesichtseindrücke ist dem Bewusstsein sofort unzweifelhaft, dass dies eine schreitende Gestalt sei, und niemand zögert einen Augenblick, festzustellen, dass jener Fleck an dem Platze erscheint, wo sich dort eine Hand befindet, und dass diese Hand fünf Finger hat. Diese Ideenverbindung ist so zwingend, dass der des genauen Beobachtens Unkundige sicher sagen wird: Ich sehe die Finger ganz so genau wie die beleuchtete Aermelfalte, und doch würde er in Verlegenheit kommen, wenn man ihm ansinnen wollte, diese Hand zu zeichnen, während es ihm bei einer scharfen Beleuchtung doch bis zu einem gewissen Grade gelingen würde. Im letzteren Fall hätte er nämlich nachzubilden, was er wirklich gesehen hat, während er vorhin nur eine Vorstellung seiner Einbildungskraft porträtieren sollte.

Die naivste Art der Malerei lässt sich überhaupt nichts von der Form unterschlagen. Sie stellt den Körper als solchen dar, wie der Verstand ihn aus dem Gesichtseindruck erschliesst. Auf einem späteren Standpunkt wird bemerkt, dass der Schatten stets zum Verheimlicher der Form wird, dann erst kommt die Erkenntnis, dass das hellste Licht denselben Einfluss hat, und schliesslich wird die mit zunehmender Entfernung sich häufende Luft als das Element erkannt, welches mehr noch als die beiden anderen Faktoren der Gestalt die feste Plastik der Erscheinung nimmt.

Jeder Anfänger im Zeichenhandwerk hat erfahrungsmässig am meisten Mühe, der durch Schatten, Reflexlicht oder Luftperspektive schwer erkennbar gemachten Form gerecht zu werden. Er sagt darüber in der Regel zu viel aus, indem er sich diese Stellen seines Modells aus grösserer Nähe oder mit mehr Aufmerksamkeit ansieht, als die, über welche kein Zweifel sein kann. Oder er hat es den Impressionisten abgeguckt, dass man das Nichtgesehene auch nicht machen soll, und breitet über die ihm unverständlichen Partien den dichten Schleier einer oberflächlichen Behandlung. Er übersieht nämlich, dass der Impressionist nicht seiner eigenen Bequemlichkeit zuliebe sich kürzer fasst als der Zeichner vor ihm, sondern dass er erst aus der vollkommenen Einsicht in die gesamte Form die Berechtigung ableitet, zwischen dem zu wählen, was zu zeigen und was zu verschweigen ist. Nur dann wird der scheinbar formlose Fleck im Wirklichkeitsbilde seinen Sinn verraten und der Zeichner wird davon gerade so viel ausdrücken, als genügt, jene Ideenthätigkeit auszulösen, welche die unvollkommen gesehene Natur zu einer deutlichen Phantasievorstellung macht, die beweglichen Flecken zu einem schreitenden Menschen, und welche auch den leisesten Wink des Künstlers richtig deuten wird, sobald er nur von jenem vollkommenen Verständnis dessen ausging, was in der Natur wirklich vorhanden war, und wie es als Gesichtseindruck erscheint. Darum musste der Impressionist die Hand unzählige Male in jeder Beleuchtung deutlicher zeichnen, als er sie sieht, er musste alles Wissen der Anatomie zu Hilfe rufen, nur um endlich die Freiheit zu erringen, mit den wenigsten Mitteln möglichst genau den Eindruck zu geben wie die Natur. In jeder Zeichnung,



FRANK W. BENSON DIE SCHWESTERN



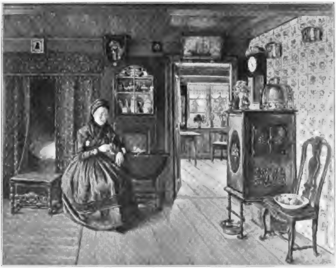
D. Y. CAMERON DÄMMERUNG

in der er noch mehr ausdrückt, als die unbestochene Wahrheitsliebe seines Auges erkannte, wird das betrachtende Auge etwas mehr bemerken, als es unter den angenommenen Verhältnissen in der Wirklichkeit sehen würde. Das Umdeuten des Gesichtseindruckes wird zum Teil dem Verstande abgenommen, eine notwendige Funktion ausgeschaltet, an die alles Sehen sich gewöhnt hat, und ein Anderssein als die Natur wird im Bilde empfunden, obgleich der Grund dafür nicht scharf zum Bewusstsein kommt. Im Berücksichtigen dieser Umstände liegt der Anspruch auf besondere Zuverlässigkeit in der Wiedergabe des Naturbildes, welcher dem Impressionismus nachzurühmen ist.

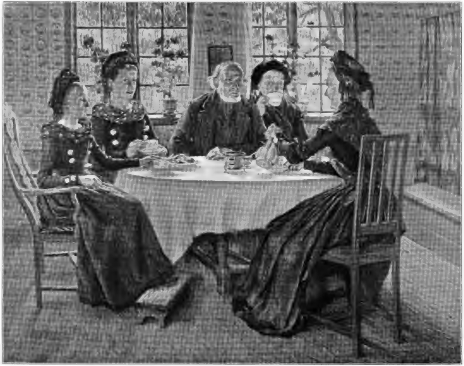
Aber andererseits kann es sich auch für ihn nur um ein Abwägen zwischen verschiedenen Graden der Korrektheit handeln. Da er so wenig wie eine andere Ausdrucksweise die Mittel hat, die wahren Tonverhältnisse, die unzähligen Abstufungen der Deutlichkeit, wie sie in der Wirklichkeit erscheinen, absolut richtig wiederzugeben, so wird er nach irgend einer Richtung Konzessionen machen müssen. Gäbe er die fernen Gegenstände in dem Grade der Bestimmtheit wieder, wie sie ihm erscheinen, so würden ihm die entsprechend stärkeren Accente für die Nähe fehlen, und er würde also genötigt sein, alle Abstufungen, die die Wirklichkeit nach dieser Richtung macht, abzuschleifen. Nah und fern würden sich annähernd gleich ausdrücken, und auf das, was er an erster Stelle erstrebte, den Eindruck von Weite des Raumes und Luft würde er verzichten müssen. Entschliesst er sich dagegen, den Unterschied zwischen dem bestimmt Gesehenen und dem Verschleierten mit möglichster Stärke zu geben, so kann er für jenes nur seine vollen Mittel einsetzen, die aber weit hinter der Kraft der Natur zurückbleiben, und also wird er, um den nötigen Abstand zu erreichen, das Nächste so deutlich er kann und das Zurücktretende undeutlicher darstellen, als er es thatsächlich sieht. Also wird praktisch aus der treueren Ausdrucksweise doch wieder eine neue Konvention, die zwar an sich ebenso berechtigt ist, wie jede andere, die aber ebensowenig wie jene den Anspruch erheben darf, die absolute Zuverlässigkeit zu enthalten.

In Wirklichkeit stellte sich das Streben des Impressionismus vielfach dar als ein Versuch, zuerst und vor allem die Luft um die Dinge zu malen, und es kam schliesslich oft so weit, dass die atmosphärischen Einflüsse, statt die plastischen Formen zu verklären und im Raum zu sondern, sie in ihren Nebeln auslöschten. Man sah und malte mit Vorliebe nur die Luft. Besonders wen mehr das Beispiel anderer als die eigene Natur auf diesen Weg führte, verstrickte sich in verhängnisvolle Irrtümer.

Und auch in der Farbe kam es schliesslich zum Bruch mit der Wirklichkeitstreue, in deren Namen doch ursprünglich die Kämpfe begonnen hatten. Da die Malmittel so wenig wie in Hell und Dunkel, im strahlenden Glanz der Blau, Rot und Gelb den Wettkampf mit der Natur aushalten konnten, so musste auch hier die Vereinfachung und Betonung der Gegensätze die Stelle zahlreicher Zwischenstufen einnehmen. So kam man zur Uebertreibung des wirklich Gesehenen. Man hielt Kalt und Warm, die Blau und Gelb, die im Sonnenlicht und Schatten ihre Rolle spielten, weiter auseinander als sich mit einer strengen Ehrlichkeit vertrug. Und als dann einmal die führende Hand der Natur losgelassen war, konnten schliesslich die Violett und Gelborange sich so weit von der Bescheidenheit entfernen, wie wir es in dem Neoimpressionismus der Signac und Luce gesehen haben. Diese Willkür, die alles nur mit den stärksten Gegensätzen sagen wollte, führte gleichzeitig zu einer Verarmung des Farbengefühls, indem sie sich nur an den äussersten Enden der Palette aufzuhalten pflegt. Die tausend Lieblichkeiten der Uebergänge — die die Abwechslung repräsentieren im Gegensatz zu der Eintönigkeit der stärksten Farbe — sie fielen einfach unter den Tisch bei diesen Experimenten. Andererseits giebt es auch eine Willkür, die statt zu steigern unterdrückt und glättet. Die Kraft des Natürlichen wird als beängstigend empfunden. Man sucht nicht mehr den hellen Tag mit seinem lauten Farbengetön, sondern die Dämmerung und das verschleierte Licht, jede Stunde, welche die Gegensätze ausgleicht, oder doch weich macht. Es wird eine Auswahl getroffen, dessen, worin man dem Wirklichen recht geben kann. Die Phrase von dem gebleichten Gobelinton kommt auf, die doch nichts bedeutet als die Angst vor der wirklichen Schönheit. Diese wird brutal gefunden und dann wieder so gesund nüchtern. Man soll sie erträglich machen, indem man sie zum Traum vergeistigt oder zum Rausch steigert. Und beide bedeuten ein Abweichen vom Thatsächlichen.

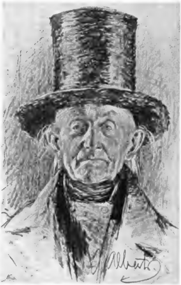


JACOB ALBERTS „DIE GRÜNE STUBE“



JACOB ALBERTS BESUCH AUF DER HALLIG

Wie im Tonwert und in der Farbe wurde durch die weiteren Konsequenzen des Impressionismus auch die Linie von der Natur entfernt. Schon von Anfang an stand er mit ihr auf gespanntem Fuss. Was die frühere Malerei unter Linie verstanden hatte, der betonten Kontur, die Gestalten und Dinge aus ihrer Umgebung sonderte, das sollte am liebsten ganz abgethan sein. Die aufgelöste Form war Trumpf, und sichtbare Grenzen sollte es für farbige Flächen gar nicht geben. Nun mag man es nennen, wie man will, es kann doch niemand ableugnen, dass durch das Zusammentreffen verschieden gefärbter Flächen, besonders wo das Licht sie deutlich von einander sondert, eine bestimmte Trennung entsteht, und dass, wo solche Flächen nebeneinander herlaufen, das Auge den Eindruck einer Linie erhält. Höchstens dass die Linien des Impressionismus häufiger unterbrochen sind, als man sie sonst gewohnt war. Noch einmal — wie Degas die Gliedmassen seiner Tänzerinnengruppen über die Leinwand führt, das giebt Linie so gut, wie eine Komposition Raffaels. Nur dass der Impressionismus einen Unterschied macht zwischen den Punkten, auf welche er die Aufmerksamkeit lenken will, die er darum mit dem vielsagendsten Kontur auszeichnet, und dem Gleichgültigen, das er durch Verschweigen unscheinbar macht. So wird bei Degas durch unerhörte Intimität des Details an den Kapitalpunkten das Organische einer Bewegung oder eine Miene über allen Zweifel erhoben und dann wieder, wo es ein Durcheinander von Stellungen giebt, die Klarheit der Erscheinung verwirrt, damit man im Bilde nicht mehr erkenne, als die gehäufte Bewegung in der Natur dem Auge zu verraten pflegt. Es sind andere Linien, die der Blick aus dem schnellen Wechsel der bewegten Massen heraussondert, als er im ruhigen Anschauen, eines Einzeldinges erfasst. Die Konturen sind an solchen Stellen einfacher, unbezeichnender. Sie geben sich nur nach den Hauptrichtungen, nach „grade“ oder „geschwungen“ zu erkennen und lösen das viele Hin und Her von sich, das sie einzeln charakterisiert, wenn jede für sich dem Auge Rede steht. Desto nachdrücklicher wird dafür der Blick nach dem Punkte gezogen, wo grade die Entscheidung im Kampf der Linien fallen soll, wenn aus all den abgekürzten, verschleierten, zurückgehaltenen Zügen der wichtigste, wie in bengalische Beleuchtung gerückt, aus allem Durcheinander sieghaft hervorleuchtet.



JACOB ALBERTS — STUDIENKOPF AUS WESTERHEVER

(Der Schluss folgt im nächsten Hefte)

APHORISMEN

Es giebt eine künstliche Kunst. Sie wird geübt und geliebt von denen, die das Verhältnis von Natur und Kunst zu einander missverstehen.

•

Bewunderer, die den Künstler nur halb verstehn, können ihm sehr unbequem werden.

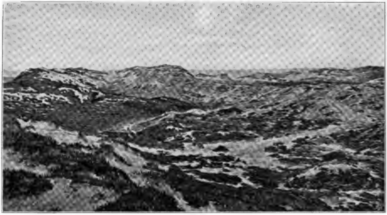
•

Verständnis für die Künstler hat allein, wer voll feineren Empfindens im Künstler zugleich den Menschen und im Menschen den Künstler mit ihren Seelenbedürfnissen zu würdigen vermag.

•

Die Kunst will gefühlt und beurteilt, nicht beurteilt und gefühlt werden.

Aus „Greift nur hinein . . . .“
Neue Aphorismen von Georg von Oertzen
(Heidelberg, Carl Winters Univ.-Buchhdlg.)



JACOB ALBERTS DÜNEN

JACOB ALBERTS

Von Hans Rosenhagen

(Nachdruck verboten)

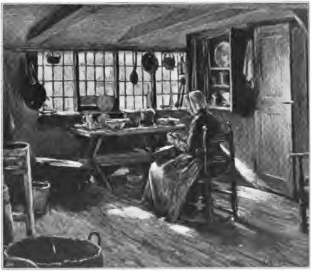
JACOB ALBERTS

In derselben Ausstellung bei Ed. Schulte, in der L. von Hofmann und Leistikow für die moderne Kunst entdeckt wurden, machten die Berliner auch die erste Bekanntschaft mit J. Alberts. Niemand begeisterte sich damals für ihn; jedermann wunderte sich vielmehr, wie dieser philiströse, trockene und uninteressante Maler dazu kam, Mitglied der Vereinigung der „XI“ zu sein, die es sich vorgenommen hatte, der neuen Kunst in der Reichshauptstadt einen Weg zu bahnen. Wie wenig schien er neben den anderen voranstrebenden, phantasiebegabten Stürmern und Drängern zu bedeuten! Seitdem haben sich die Zeiten geändert. Was einst durch seine Neuheit Bewunderung erregte, hat durch unendliche Wiederholungen erheblich an Reiz verloren, während sich allmählich das Gefühl dafür einstellte, dass ein gewisser Heroismus dazu gehört, wie Alberts unentwegt, unbekümmert um die Mode und um das Urteil des Publikums, in einer Richtung zu gehen und sozusagen: Für sich Kunst zu machen. Man hat bei Alberts einsehen gelernt, dass eine gewisse Nüchternheit, zum Prinzip erhoben, künstlerisch wirken kann. Die Anerkennung, die in dieser Einsicht liegt, hat sich der Künstler in ehrlicher, ernster Arbeit erworben. Er hat aus seinem Talent mit zäher Energie gemacht, was daraus zu machen war. Diese Beharrlichkeit liegt bei ihm im Blut.

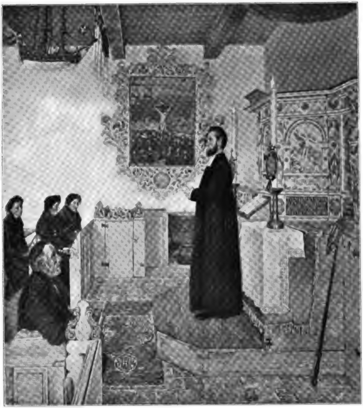
Jacob Alberts ist Friese, Schleswiger. Sein Geburtsort, Westerhever, liegt auf einer Halbinsel, die unmittelbar in das Wattenmeer — westlich von der Schleswigschen Küste — hineinragt. Er ist dort am 30. Juni 1860 zur Welt gekommen, war ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, wandte sich dann aber aus Neigung der Kunst zu. Als Einundzwanzigjähriger bezog er die Düsseldorfer Akademie, ging darauf nach München, wo er Diez-Schüler wurde und suchte sich zum Schluss in Paris in der Académie Julian den letzten Schliff anzueignen. Seit 1890 lebt er in Berlin und trat, wie schon gesagt, 1892 als Mitglied der „XI“ in deren ersten Ausstellung zuerst vor die Oeffentlichkeit. Mit merkwürdiger Sicherheit hat er sich gleich ein besonderes Stoffgebiet gewählt. Er nahm, was die wenigsten thun, das Nächstliegende. Er ist der Maler seiner Heimat geworden. Die ist freilich eigenartig genug.

Das Wattenmeer — man fährt auf der Reise nach Sylt vorüber — ist ziemlich flach. Es umschliesst eine ganze Reihe von kleinen Inseln, die während der Flut wie winzige Pünktchen im Wasser liegen, während der Ebbe aber mit dem Festlande verbunden erscheinen. Das sind die „Halligen“. Die grösste von ihnen hat etwa eine halbe Quadratmeile Umfang, die meisten aber sind nur ein paar hundert Quadratmeter gross und immer in Gefahr, von der gefrässigen See verschlungen zu werden. Es ist wahrscheinlich, dass sie einst Teile des Festlandes waren. Jetzt stellen sie freiliegende, von grüngrauem Graswuchs überzogene Erhöhungen des Meerbodens vor, in deren Mitte sich auf kleinen künstlichen Hügeln, „Werfte“ genannt, niedrige Häuser erheben. Auf diesen „Halligen“ hat sich ein eigenartiges Stück Kultur aus vergangenen Zeiten erhalten, das von den Bewohnern sorgsam gehütet wird. Der Ursprung dieser Kultur weist unverkennbar auf Holland und das siebzehnte Jahrhundert hin.

Wie an der ganzen Nordseeküste, herrscht auch in der Ausstattung der Hallighäuser der Kajütencharakter vor. In besonders wohlerhaltenen finden sich mit kostbaren Delfter Fliesen belegte Wände, zierliche mit Reliefs geschmückte eiserne Oefen, Wandbetten mit altertümlichen Vorhängen, viel blankes Messinggerät, schöne Stühle und Schränke. Häufig ist alles Holzwerk bemalt, meist grün, so dass solch ein Raum schon durch seine fröhliche Farbigkeit wirkt. Diese seltsame Welt gab die Motive zu den meisten Bildern von Alberts. Mit unendlicher Geduld hat er die Schätze der ältesten und reichsten Hallighäuser registriert, für die künstlerische Wirkung seiner Bilder vielleicht manchmal zu sorgsam; aber seine intime Art passt im Grunde vorzüglich zu diesen engen Räumen, wo alles so beschaffen ist, dass der Besucher es in der Nähe und mit Musse betrachten muss. Und auch die Menschen hat Alberts geschildert, die mit heisser Liebe an dieser unfruchtbaren und ewig bedrohten Heimat hängen und die sich, nachdem sie draussen genügend erworben, nichts Schöneres wissen, als auf den einsamen Inselchen, fern vom Getriebe der Welt, umgeben von der Urväter

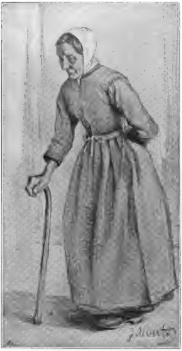


JACOB ALBERTS IM SONNENSCHEIN



JACOB ALBERTS
BEICHTE AUF DER
HALLIG OLAND

Hausrat, ihr Leben in Stille zu beschliessen. Nur Frauen, Kinder und alte Männer giebt es auf den Halligen zu sehen. Was jung und kräftig ist, schafft in der Fremde. Die Halligleute sind meist Seefahrer. Verhältnismässig spät erst ist Alberts darangegangen, die Halligen selbst zu malen, diese ärmliche Natur, die meist weder Baum noch Strauch schmückt und deren salzgedüngter Boden höchstens in der Frühlingszeit einige Reize entwickelt, indem ein Dünengewächs den graugrünen Grund mit einem anmutigen Schleier von violetten Blüten überzieht. Ein Landschaftscharakter, den man sonst nirgends trifft.



JACOB ALBERTS „DIE ALTE WIEBKE“

Streng und eigenartig wie seine Heimat ist die Kunst von Alberts. Man sieht seinen Bildern nichts von Düsseldorf, München, Paris und Berlin an. Sie erinnern, wenn überhaupt an etwas, an die Arbeiten der Hamburger Künstler zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, an die frühen Bilder der Speckter, Gensler, Oldach u. a. Herb und trocken in der Farbe, haben sie oft mehr gegenständlichen als malerischen Reiz; aber sie erfreuen durch die sich darin äussernde Ehrlichkeit und warme Empfindung. Auch eine gewisse Kraft der Stimmung kann ihnen nicht abgesprochen werden. Ausserdem sind sie im Laufe der Jahre besser geworden. Teils weil die Zeit die Härten der Farbe ausgeglichen hat, dann aber auch, weil Alberts, seitdem er landschaftert, harmonischer im Ausdruck geworden ist. Ihm fehlt jede äussere Gewandtheit, aber durch die Art, wie er mit der Natur ringt, ist echte Kunst in seine Arbeiten gekommen. Sein erstes grösseres Bild war die „Beichte auf der Hallig Oland“ (Abb. S. 129), dann folgten „Predigt auf der Hallig Gröde“, der jetzt im Kieler Museum befindliche „Königspesel auf der Hallig Hooge“ — das schönste von Alberts Interieurs —, die „Grüne Stube“ mit den roten Vorhängen und der aus einem Glase nippenden Friesin (Abb. S. 128), der als Beleuchtungsproblem nicht üble „Besuch auf der Hallig“, die Landschaften „Blühende Düne“, „Meine Heimat“, ferner eine „Vierlander Gärtnerdiele“ und eine Reihe von Zeichnungen, die den Weg in verschiedene Museen und Sammlungen gefunden haben. Alberts ist keiner von den Grossen, aber er ist einer von denen, für die man Achtung und Sympathie empfindet, weil sie im Umfang ihrer Begabung ernsthaft und redlich wirken und mit ihrem Respekt vor der Natur zu erkennen geben, dass sie wissen, worauf es in der Kunst ankommt.

GEDANKEN

Die Studie ist das intime Zwiegespräch des Künstlers mit der Natur.

Julius von Klever

•

Verlange vom Genie alles, nur keine Konsequenz!

J. Münz

•

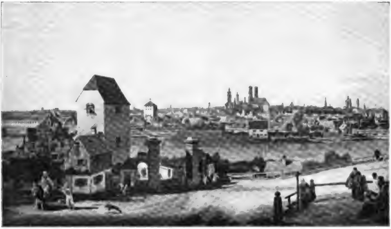
Im Dunkeln liegt das Werden des Kunstwerkes; und nichts ist diesem Werden gefährlicher als zu früh hereinfallendes Licht.

W. v. Scholz

•

Die Menschheit wird nie ein Ziel erreichen; sie wird immer im Werden bleiben; und das ist gut; denn darin liegt die Bürgschaft für das Fortbestehen der Kunst.

Joh. Jacob Mohr



BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO MÜNCHEN VOM GASTEIG AUS GESEHEN

(Das Original in der Kgl. Residenz zu München)

DIE MÜNCHENER CANALETTOS

(Nachdruck verboten)

Ueber Venedig hat die Sonne der grossen italienischen Kunst am längsten geleuchtet und von dort aus noch kurz vor dem Erlöschen den Schimmer ihres Abendgoldes auf ein paar deutsche Kunststätten ergossen. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts malte **Tiepolo** seine Fresken im Würzburger Schloss; gleichzeitig fand **Bernardo Belotto**, der Neffe und Schüler **Antonio Canales**, dessen Beiname **Canaletto** sich auch auf ihn übertrug, in Deutschland seine zweite Heimat, deren Sprache freilich ihm immer fremd geblieben ist, die ihm aber Thätigkeit und Ruhm und auch Teil an deutschem Künstlerelend gewährte.

Im Jahre 1747 trat der jüngere Canaletto in seinen Dresdener Wirkungskreis ein, aber schon zwei Jahre früher hatte er seine Arbeit auf deutschem Boden begonnen; 1745 war er nach München gekommen und seinen Aufenthalt in der bayerischen Residenz bezeugen drei Werke seiner Hand, die erst im eben zu Ende gegangenen Sommer durch die Ausstellung „München im 18. Jahrhundert“ wieder weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Wieder: denn wenigstens von dem einen der drei, der hierüber abgebildeten Ansicht Münchens vom Gasteig aus, existiert noch ein (allmählich selten gewordener) Kupferstich und das Original selbst ist vor Jahrzehnten in der Alten Pinakothek ausgestellt gewesen, von da seitdem freilich längst in die Stille fürstlicher Privatgemächer zurückgekehrt, die die beiden andern — die Ansichten von Nymphenburg (s. S. 133) — niemals verlassen hatten.

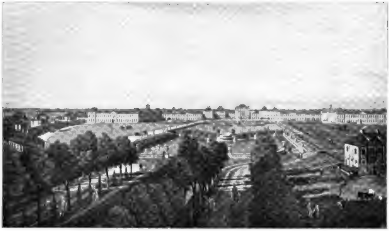
Die drei Münchener Canalettos waren also für den allergrössten Teil der Münchener Kunstfreunde, ja auch der Kunstforscher, eine Ueberraschung und eine sehr erfreuliche dazu. Denn sie zeigten den fünfundzwanzigjährigen Künstler schon im Besitz der vollen Eigenart, die er dann in seinen Dresdener und Wiener Bildern so reich entfaltet hat. Sie verdienen es darum auch, nachdem sie selbst ihrer vornehmen Abgeschiedenheit wiedergegeben sind, einem grösseren Publikum wenigstens in Reproduktionen gezeigt zu werden. Freilich, diese Reproduktionen können eigentlich nur eine Inhaltsangabe, kaum einen Begriff von dem künstlerischen Gehalt der Originale bieten. Aber wer diese selbst oder doch die Dresdener und die Wiener Canalettos gesehen hat, der wird die hier gegebenen Nachbildungen als Gedächtnishilfen willkommen heissen oder von den ihm sonst bekannten Werken des Meisters her sie doch annäherungsweise gleichsam ins Original zurückübersetzen können. Er wird aber auch leicht einsehen, warum von dem ursprünglichen und eigensten Reiz dieser so einfach erscheinenden, so klar disponierten Schöpfungen so wenig in einer verkleinerten Schwarz-Weiss-Reproduktion erhalten bleiben kann.

Das Geheimnis ihrer Wirkung, das Besondere im Wesen des Malers liegt darin, dass der jüngere Canaletto ein grosser Raumkünstler ist. Man darf bei dieser Charakteristik das Wort „Raumkünstler“ in seiner doppelten Bedeutung nehmen: der Umfang all der grösseren Gemälde Belottos, den des Kabinettstückes beträchtlich überschreitend, hinter dem des Galeriestückes weit zurückbleibend, zeigt, dass sie ganz speziell als Raumschmuck gedacht waren, als Zierden jener stattlichen, schön proportionierten Rokoko-Räume, in denen das Leben der feinen Gesellschaft voll Würde und Anmut sich bewegte. Raumschmückend aber kann ein Gemälde nur dann wirken, wenn es — neben und über dem dekorativen Wert der Farbe — raumbildende Faktoren besitzt, wenn es den Eindruck eines wohlgegliederten, klar sich vertiefenden Raumgebildes hervorruft. So schmückte Canaletto die Räume, für die seine Werke bestimmt waren, indem er diese selbst nach jenen, wenigstens mit dem schöpferischen Instinkt sicher erkannten Prinzipien künstlerischer Raumgestaltung schuf, die das Auge des Beschauers zwingen, das in die Fläche gebannte Bild als ein auch in die Tiefe sich erstreckendes, als dreidimensionales Gebilde nachzuempfinden und anzuerkennen. Man denke sich die Münchener Stadtansicht in ihrer wirklichen Grösse und man wird erst ganz sich bewusst werden, wie meisterhaft die Komposition ist, dank dem ganz in den Vordergrund gestellten massigen Thorgebäude, dessen Wucht, so anmutig sich auflösend in den steinernen Pfeilern und Bögen rechts, in dem hübschen Schlösschen links weiter zurück, das Gleichgewicht hält zu der Masse des eigentlichen Stadtprospektes, der sich über die rechts noch bleibenden zwei Drittel der Bildfläche hindehnt. Oder wie z. B. die schwere Gruppe, die durch die Frauenkirche und die um sie gedrängten anderen Kirchen der inneren Stadt entsteht, nach dem Mittel- und Vordergrund zu gestützt wird durch das an sich kleine, auf der Leinwand genau die Breite der Frauenkirche einnehmende, einstöckige Häuschen, das auf der heutigen „Kalk-Insel“ direkt am Ufer steht, sich im Wasser spiegelnd. — Auch bei den Nymphenburger Bildern ist es lohnend, sich die Komposition näher anzusehen: um eine strenge Symmetrie zu vermeiden, die der Künstler — seine Ansicht des Dresdner Zwingerhofes beweist es — durchaus nicht fürchtete, sondern sehr geistreich zu behandeln wusste, die aber hier ganz trostlos hätte wirken müssen —, hat Canaletto beide Male seinen Standpunkt so gewählt, dass die Mittelaxe des Schlosses die Breite der Bildfläche im Verhältnis von eins zu zwei zerlegt; und zwar liegt der ideale Teilpunkt auf dem einen Bild (Ansicht von der Stadtseite) auf der rechten, bei dem andern (Ansicht von der Parkseite) auf der linken Seite der Komposition. Um den Eindruck der Ebene, der ja für die Lage der Stadt, wie des Lustschlosses charakteristisch ist, in aller Entschiedenheit zu vermitteln, ist auf allen drei Gemälden dem Himmel die ganze obere Hälfte der Bildfläche gegeben worden.

Und welcher Reichtum zarten Farbenspiels in diesen Himmeln mit ihrer warmen Luft, ihren weichen, grossen Wolkengebilden! es ist freilich doch wohl mehr die weiche Milde des venezianischen, als die herbe leuchtende Klarheit des Münchner Himmels; aber wer möchte dem Italiener zürnen, wenn er sich so über der festen Erde des fremden Nordens noch einmal den Aether der alten Heimat träumt! Und ist doch hier der Grundaccord für die Farbenharmonie angeschlagen, die in vornehmer Gedämpftheit und freudiger Gesundheit zugleich dem durch die Komposition so sicher und fest umrissenen Bild der Wirklichkeit erst Blut und Atem giebt.

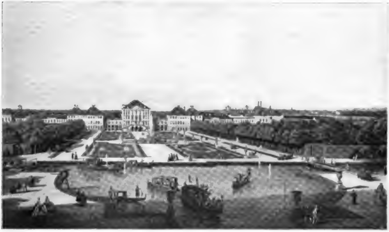
Aber auch der Staffage muss mit einem Wort gedacht werden: ob nun terminierende Mönche, andächtige Beter, zerlumpte Bettler, behäbige Reiter und spielende Kinder vor den Thoren der frommen, damals noch halb ländlichen Stadt ihr Wesen treiben, ob Luxusgondeln und Prachtkarossen, Damen in riesigen Krinolinen und Hofherren in gestickten Fräcken die Kanäle und Alleen des Lustschlosses beleben, immer sind die Figuren sinnvoll herausgegriffen, sicher ins Ganze hineingestellt; und in dem kernigen, oft humorvollen Realismus der Beobachtung erinnern sie manchmal (man sehe sich darauf auch besonders die Bilder von Dresden und vom Sonnenstein an) in frappanter Weise an jene gleichzeitigen Schöpfungen der italienischen Kleinplastik, die in der kostbaren Schmedererschen Krippensammlung des Bayerischen Nationalmuseums vereinigt sind.

Den Reproduktionen der drei Münchner Canalettos stellen wir noch solche nach einigen der schönsten Bilder in Dresden zur Seite, zu besserer Beleuchtung der soeben hervorgehobenen Züge. Meisterstücke in macht-

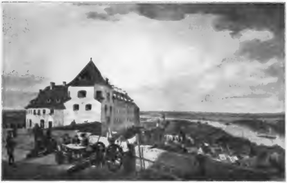


BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO **DAS SCHLOSS ZU NYMPHENBURG** (Stadtseite)
(Das Original in der Kgl. Residenz zu München)

voller, eindringlicher Verteilung der Massen sind die beiden Hochbilder: die Frauenkirche und die Kreuzkirche zu Dresden. Wirken sie besonders durch die Einfachheit der Komposition, so der „Neumarkt mit der Frauenkirche“ durch die reiche Gliederung, die weite Vertiefung, die doch so bewältigt sind (namentlich durch die geistreiche, für den Maler



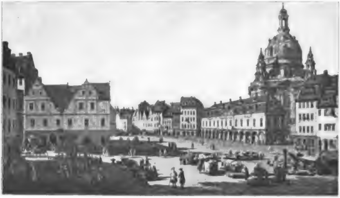
BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO **DAS SCHLOSS ZU NYMPHENBURG** (Parkseite)
(Das Original in der Kgl. Residenz zu München)



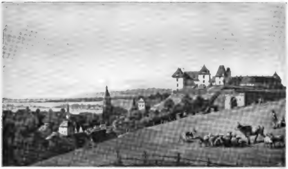
BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO DER SONNENSTEIN
(Das Original in der Dresdener Galerie)

höchst charakteristische Verwendung der Schlagschatten), dass das Bild sich dem Auge beim ersten Blick als einheitliches, voll übersehbares Ganzes giebt. Die beiden Ansichten von Pirna und den Sonnenstein endlich mögen daran erinnern, dass Canaletto nicht allein ein glänzendes Kompositionstalent besass, das sich auch hier in jeder Linie und Fläche bekundet, sondern ein starkes, besonders zu idyllischen Stimmungen neigendes Gefühl für die Schönheit der freien Landschaft. Wie weiss er hier — und ähnlich auf einigen der Wiener Bilder — Blick und Sinn an den Wällen, Türmen und Mauern vorbei in die weite, schimmernde Ferne zu locken!

Es wurde oben betont, wie wenig diese Reproduktionen von der eigensten, innersten Schönheit der Originale wiedergeben können. Als echter Raumkünstler — um dies Wort noch einmal zu wiederholen — hat Canaletto seine Kompositionen eben ganz aus dem Masstab herausentwickelt, der ihm für sie zur Verfügung stand; und nur in diesem Masstab können sie darum all das aus-



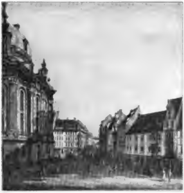
BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO DER NEUMARKT ZU DRESDEN
(Das Original in der Dresdener Galerie)



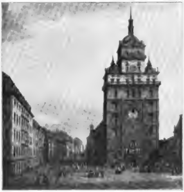
BERNARDO BELOTTO, gen. CANALETTO ANSICHT VON PIRNA
(Das Original in der Dresdener Galerie)

sprechen, was sie sagen sollen. Nur der Meister selbst hat sie auch in das ärmere Idiom der graphischen Wiedergabe völlig zu übertragen gewusst: er hat die Mehrzahl seiner für Dresden gemalten Bilder in grossen Radierungen nachgeschaffen, die zu den köstlichsten Schöpfungen der Radierkunst überhaupt gehören. Eines dieser Blätter hat die Reichsdruckerei, die ganze Serie, vierundzwanzig Nummern umfassend, der Verein für Geschichte Dresdens (leider nur als Gabe für seine Mitglieder) in schönen Reproduktionen veröffentlicht. Wer die letzte Publikation, die der Dresdener Stadtarchivar Dr. Richter trefflich eingeleitet und erläutert hat, in behaglichem Durchblättern geniessen, wer die Gemälde in der Dresdner oder Wiener Galerie sich in öfterem Betrachten und Bewundern innerlich zu eigen machen konnte, der wird es für keinen Raub achten, den jüngeren Canaletto als einen der wahrhaft grossen, einen der reichsten und liebenswürdigsten Künstler des achtzehnten Jahrhunderts zu verehren.

Und da gerade in diesen Wochen in der Stadt, die ihre Vergangenheit in Canalettos Kunst so schön verewigt sieht, die berufensten Männer über künstlerische Erziehung der Jugend beraten haben, so sei endlich noch



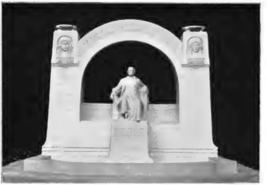
DIE FRAUENKIRCHE
• • IN DRESDEN • •



DIE EHEM. KREUZKIRCHE ZU DRESDEN

BERNARDO BELOTTO gen. CANALETTO
(Die Originale in der Dresdener Galerie)

daran erinnert, welch doppelt hohe Bedeutung im Rahmen dieser Aufgabe Kunstwerke gewinnen, die Vaterstadt und Heimat des jungen Volkes diesem im Bilde vorführen. Eine Reihe jüngerer Künstler, so Franz Hoch und andere aus dem Karlsruher Künstlerbund hervorgegangene, so einige vom Stabe der „Jugend“ haben schon auf diesem Gebiete in den bei Teubner-Voigtländer in Leipzig erschienenen Wandbildern eine hoffnungerweckende Thätigkeit begonnen. Vielleicht sieht sich der eine oder andere von ihnen auch die Sachen Belotto-Canalettos an und findet, dass da noch mancherlei Gutes und Schönes zu lernen ist!

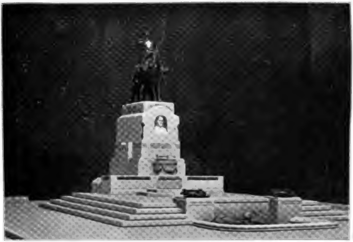


ERNST FREESE und WILHELM BRÜREIN — ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

DAS BERLINER RICHARD WAGNER-DENKMAL

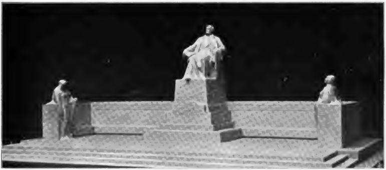
(Nachdruck verboten)

Das Ergebnis der engeren Konkurrenz um das Richard Wagner-Denkmal entspricht leider nur zu sehr den geringen Erwartungen, die im Juni d. J. der allgemeine Wettbewerb erregt hat. Man möchte beinahe von einer Bankerotterklärung der deutschen Plastik sprechen. Die dauernde Anspannung fast aller bildnerischen Kräfte für den riesigen Bedarf an langweiligen Denkmälern im letzten Vierteljahrhundert scheint nicht allein das Gestaltungsvermögen der Bildhauer erschöpft, sondern auch die Künstler selbst derartig verflacht zu haben, dass sie nichts Eigenartiges mehr zu stande bringen. Und hier war doch wirklich eine Aufgabe, die begeistern konnte; hier war niemand abhängig von Rücksichten auf die Wünsche höherer Mächte oder die Vorschriften der verschiedenen Bekleidungsämter; hier hätte man dem Genius geben dürfen, was des Genius war. Aber die Vorstellungen der deutschen Bildhauer von Heroen wie Bismarck und Wagner kommen augenscheinlich nicht mehr über den allgemeinen Typus eines Generals der Kavallerie und eines Geheimrats hinaus. Beinahe allen an der Konkurrenz beteiligten Künstlern hat ersichtlich mehr daran gelegen, eine Denkmalsanlage zu schaffen, für die der Aufwand von 100000 M. plausibel erscheint, als einen eigenen Ausdruck zu finden für die Gefühle, die das deutsche Volk einem seiner grössten Söhne entgegenbringt. Wie gewöhnlich ist **Gustav Eberlein** in dieser Hinsicht allen Mitbewerbern vorausgewesen. Sein Vorrat an allegorischen Universalfiguren und Theater-Helden und Heldinnen ist unerschöpflich. Ihm fiel daher mühelos — er wartete mit drei figurenreichen Entwürfen, von denen einer immer öder ist als der andere, auf — der erste Preis von 2500 M. zu. Den zweiten von 1500 M. erhielt **Ernst Freese** für seinen geheimrätlich würdevollen Wagner, der fürsichtig seinen unteren Menschen in einen warmen Mantel oder eine wollene Reisedecke gehüllt hat. Die zweieckige Bank, die das Denkmal umgiebt und von dem Architekten **Wilh. Brürein** herrührt,



›Dritter Preis‹ ENTWURF VON HERMANN HOSAEUS

hat bei den Preisrichtern vermutlich freundliche Erinnerungen an die zweiunddreissig im gleichen Sinne verwendeten Bänke der Denkmäler in der Siegesallee erweckt und ihre Entschliessung erleichtert. Der mit dem dritten Preise von 1000 M. ausgezeichnete Entwurf von HERMANN HOSAEUS ist der einzige unter den prämiierten, der sich über das übliche Schema erhebt und aus dem etwas zu machen wäre. Allerdings hat sich der Künstler leider die sehr glückliche Möglichkeit entgehen lassen, die sein Denkmal beherrschende allegorische Figur in unmittelbare Beziehung zu Wagner selbst zu bringen. Wenn statt seines Genius der Musik da oben Siegfried, die sonnigste und deutscheste Gestalt, die Wagner geschaffen, hoch zu Ross sässe, und es gelänge dem Künstler, in dessen Erscheinung alles hineinzulegen, was der unsterbliche Meister mit ihr hat ausdrücken wollen, so



›Zweiter Preis ENTWURF VON ERNST FREESE u. WILH. BRÜREIN
(Bildhauer) (Architekt)

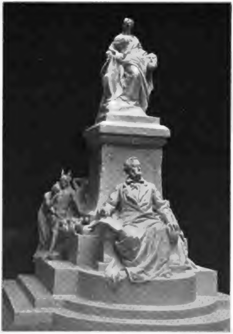
wäre eine der schönsten Lösungen für das Denkmal gefunden. Das ängstliche Festhalten an der Harfe als Symbol der Musik, dass sich bei den verschiedensten Entwürfen in der Ausstellung im Akademiegebäude bemerkbar macht, zeigt nur zu deutlich, mit wie oberflächlichen Mitteln die Mehrzahl der Bildhauer arbeitet. Es handelt sich hier doch wahrhaftig nicht darum, einen ausübenden Künstler zu verherrlichen, sondern einen Bahnbrecher, den Schöpfer einer neuen Form der Tonkunst.

Das Sympathische an dem Entwurf von Hosaeus ist, dass der Künstler gewagt hat, die königliche Kunst Wagners durch ein Reitermonument zu versinnbildlichen, und dass die für eine plastische Wiedergabe nicht ganz geeignete Erscheinung des grossen Mannes in einer Weise zurücktritt, die ihr nichts von ihrer Bedeutung nimmt. Freilich müsste trotzdem für die Darstellung Wagners noch einiges geschehen. Die Maske sitzt nicht sehr vorteilhaft in der Nische des Sockels. Dagegen macht der architektonische Aufbau einen recht günstigen Eindruck und zeigt, dass der Künstler sich seinen Plan gut überlegt hat. Auch die Erscheinung der „Walküre“, die von Hidding in dem einen seiner Entwürfe benutzt worden ist, kann unbedenklich allem sonst verwendeten allegorischen Weibervolk vorgezogen werden, da in ihr etwas Besonderes, mit der Vorstellung von der Gestaltungskraft Wagners Zusammenhängendes verkörpert wird. Nur ist die Art, wie sie Hidding in Verbindung gebracht hat mit der Gestalt des Komponisten, ebenso unschön wie unmöglich.

Nicht ohne Einfluss auf den Misserfolg der Konkurrenz mag die unverhältnismässig kurze Zeit gewesen sein, die den Künstlern zur Anfertigung der neuen Entwürfe vergönnt war. Sie hatten sechs Monate verlangt; das Komitee bewilligte ihnen drei. Abgesehen von allen technischen Schwierigkeiten konnten sie innerhalb dieser Frist unmöglich in das nötige objektive Verhältnis zu ihren früheren Entwürfen gelangen. Das Komitee, das sich der Sache sonst mit so warmem Interesse angenommen hat, scheint nach dieser Richtung nicht gut beraten gewesen zu sein. Die Abbildungen der für die einzelnen Künstler charakteristischen Entwürfe werden besser als alle kritischen Darlegungen erkennen lassen, dass es von einer geringen Achtung vor der deutschen Bildhauerkunst zeugen würde, wenn man das Resultat dieses Wettbewerbes auch nur als befriedigend hinstellen wollte.

Die zehn zum engeren Wettbewerb aufgeforderten Künstler, haben neunzehn Entwürfe eingeschickt. Mit der Preisverteilung ist zum Glück nichts für die Ausführung selbst entschieden. Jedoch muss einer von den Entwürfen gewählt werden. Dass bereits vorher sehr bestimmt das Gerücht auftauchte, Herter würde für seinen sehr akademischen Wagner die Ausführung übertragen werden, beweist aufs neue, welche lächerlichen Komödien die Konkurrenzen im allgemeinen und die Berliner im besonderen sind.

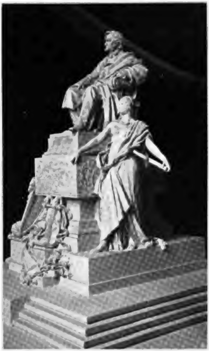
Hans Rosenhagen



·*Erster Preis*· ENTWURF VON GUSTAV EBERLEIN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. *Von der Akademie.* Zum Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei, für den, wie unsere Leser wissen, von den akademischen Körperschaften Eugen Bracht in Vorschlag gebracht war, ist Prof. ALBERT HERTEL berufen worden. Diese Wahl des Kultusministers erregt in Künstlerkreisen einiges Befremden. Wie es heisst, gedenkt Bracht daraufhin einer weiteren Lehrthätigkeit an der akademischen Hochschule überhaupt zu entsagen. — Auch Prof. LUDWIG MANZEL hat seine Lehrthätigkeit am Kunstgewerbemuseum aufgegeben, um sich ganz eigenem Schaffen widmen zu können. Zu seinem Nachfolger ist der Bildhauer WILHELM HAVERKAMP bestellt worden. 1864 zu Senden geboren, hat dieser Künstler seine Ausbildung auf der hiesigen Hochschule für die bildenden Künste erhalten, an der er in den Jahren 1883—1889 besonders den Unterricht von Albert Wolff und Fritz Schaper genoss. 1890 wurde er mit dem grossen akademischen Staatspreis, auf der heurigen Grossen Kunstausstellung mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. — Der Bildhauer ERNST WAEGENER arbeitet zur Zeit an dem in Dreiviertel-Lebensgrösse gehaltenen Modell der Hauptfigur für das Strassburger Goethedenkmal. Die Arbeit dürfte binnen kurzem vollendet sein, alsdann wird das Gussmodell in doppeltem Masstab in Angriff genommen. Die Gestalten des ›Götz‹ und des ›Faust‹, die das Denkmal-Plateau flankieren sollten, sind jetzt aufgegeben, an ihre Stelle werden zwei weibliche Gestalten, ›Kunst‹ und ›Natur‹ treten.



EMIL HUNDRIESER ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

MÜNCHEN. Zu Ehrenmitgliedern der Akademie der bildenden Künste sind erwählt worden die Architekten Prof. THEODOR FISCHER in Stuttgart, Prof. JOS. SCHMITZ in Nürnberg; die Maler JULIUS EXTER und Prof. ROBERT SCHLEICH in München, EDWIN ABBEY, JOHN SARGENT, J. M. SWAN und WALTER CRANE in London und schliesslich der Bildhauer AUGUSTE RODIN in Paris. — Der Bildhauer HERMANN HAHN wurde mit der Schaffung eines Denkmals für den Thüringer Dialektdichter Anton Sommer betraut, das diesem in seinem Geburtsort Rudolstadt errichtet werden soll. — Im Atelier RAFFAEL SCHUSTER-WOLDANS geht das für das Bundesratszimmer im Reichstagsgebäude zu Berlin bestimmte grosse Deckengemälde seiner Vollendung entgegen. Achteckig gehalten, wird es sich als Mittelfeld einer reich und schwer kassetierten Decke einfügen. Aus der umgebenden Architektur gleichsam emportauchend thront die Gestalt der Gerechtigkeit in tief goldgrünem Gewande mit Wage und Schwert, zu ihren Füssen die gebundene Kraft. Auf den anderen Seiten sind in Gruppen der Krieg und die Segnungen des Friedens versinnbildlicht, eine Muse mit einer Schale personifiziert Kunst und Dichtung. Die das grosse Mittelbild umgebenden Seitenfelder sollen mit allegorischen Darstellungen der Segnungen des Friedens, der Geschichte, des Wettstreits um die höchsten Güter u.a. geschmückt werden. — In dem von der *„Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“* ausgeschriebenen Wettbewerb für künstlerische Kommunion-Andenken konnte ein erster Preis nicht zuerkannt werden, dagegen gelangten zwei zweite Preise an MAX FUHRMANN - Pasing, der auch den dritten Preis erhielt, und L. FELDMANN-Düsseldorf zur Verteilung. Drei weitere Entwürfe wurden vom Preisgericht zur Vervielfältigung empfohlen.

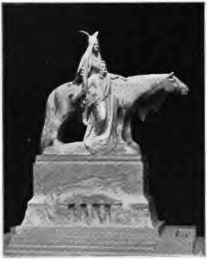
LEIPZIG. MAX KLINGER weilt zur Zeit in Paris, die technische Fertigstellung seiner ihn seit nahezu zehn Jahren beschäftigenden Beethoven-Statue zu fördern. Dass, wie Tagesblätter berichten, von Wien aus neue Verhandlungen mit ihm wegen Uebernahme einer Professur an der dortigen Kunstakademie angeknüpft seien, wird als unrichtig bezeichnet.

GESTORBEN: KATE GREENAWAY, die durch ihre illustrierten Kinderbücher auch in Deutschland weit bekannt gewordene englische Malerin; in Hildesheim am 8. November der Bildhauer

ALBERT KÜSTHARDT; in München am 15. November der Maler PAUL MARTIN; ebenda am gleichen Tage der Maler ANTON WINDMAIER, einunddreissig Jahre alt und, neunundvierzig Jahre alt, der Maler Prof. ERNST ZIMMERMANN. (Wir kommen auf ihn zurück.)

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

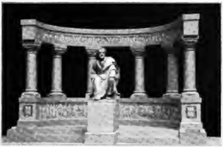
HANNOVER. Seit kurzem ist hier unter dem Namen »Hannoverscher Kunst-Salon« eine permanente Kunstausstellung vornehmen Stiles eröffnet. Die künstlerische Leitung des Unternehmens ist dem hiesigen Landschaftsmaler G. KOKEN übertragen, der geschäftliche Teil liegt in der Hand des Herrn L. FUGE. Das Ausstellungs-Lokal befindet sich in dem Neubau der St. Georgs-Passage, in bester Geschäfts- und Verkehrslage, am Westende der Georgstrasse. Die Räume bestehen aus vier grossen Sälen und einigen für Graphik und Kleinkunst bestimmten kleineren Abteilungen und bieten in ihren 250 qm umfassenden Wandflächen die besten Lichtverhältnisse. Die Ausstellung ist in diskret modernem Sinne feinfarbig und vornehm gehalten und durch sparsame Verteilung der Kunstwerke, durch Aufstellung künstlerischer Möbel- und Dekorationsstücke in ihrem Eindrucke zu der wohligen Intimität eines Privat-Salons gesteigert. Die erste Ausstellung, welche unter vielem anderen grössere Kollektionen von DILL, A. VON HOFFMANN, VEZIN, VON VOLKMANN etc., insgesamt hundertdreissig Werke vereinigt, legt in ihrer frischen Zusammenstellung und dem feinfühligen Arrangement der Einzelobjekte für die Qualifikation der künstlerischen Leitung ein vollwichtiges und vielversprechendes Zeugnis ab. Wenn das neue, unter allgemeiner Sympathie eröffnete Unternehmen das heute gezeigte Niveau innehält, so darf man ihm ohne Zweifel auf Grund einer guten finanziellen Fundierung durch hiesige Kunstfreunde, einer thatkräftigen Leitung und einer noblen Inscenierung die besten künstlerischen und materiellen Erfolge prophezeien, Erfolge, die mangels dieser Faktoren verschiedene ähnliche Unternehmungen in früheren Jahren nicht erreicht haben. Wie die stetig steigenden Besuchs- und Verkaufsziffern der grossen Ausstellung des Kunstvereins beweisen, bietet die Stadt Hannover mit ihren 350000 Einwohnern und ihrem starken Prozentsatze Gutsituierter für gediegene künstlerische Unternehmungen einen günstigen Boden, und es ist daher mit Sicherheit zu erwarten, dass der Hannoversche Kunst-Salon bei kluger Verwaltung ein bedeutsames Element im Kunstleben der Stadt werden und dazu dienen wird, neben der achtwöchentlichen grossen Ausstellung das Interesse des Publikums für die zeitgenössische Produktion zu mehren und zu vertiefen, der hiesigen Künstlergemeinde reiche Anregung zu schaffen und Hannover als Kunstplatz in der Beachtung auswärtiger Künstler wesentlich zu heben. Der letztere Umstand wird auch der grossen Jahresausstellung zu gute kommen, deren Katalog in den letzten Jahren an einer gewissen Monotonie leidet und von einer Art von Stammgast-Beschickung Zeugnis giebt. Zahlreiche Künstler, die bisher mit ihren Werken Hannover leider fern geblieben sind, werden ohne Zweifel durch den Hannoverschen Kunst-Salon interessiert und angezogen werden und durch die günstigen Verkaufschancen auch zur Beschickung der grossen Ausstellung, die alljährlich etwa 100,000 M. in Kunstwerken umsetzt, sich veranlasst fühlen. So ist von der Eröffnung des Hannoverschen Kunst-Salons nach mancher Seite hin eine Bereicherung des stadthannoverschen Kunstlebens zu erhoffen. — Von seiten der Stadtverwaltung ist die Begründung eines »Vaterländischen Museums der Stadt Hannover« beschlossen worden. Durch Ankauf von verschiedenen Sammlungen mit einem Aufwande von etwa 70000 M. wurde der erste Grundstein zu dem geplanten Institute gelegt. Mit dieser neuesten Schöpfung steigt die Zahl der hiesigen Museen auf sechs. Pl.



HERM. HIDDING ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

BREMEN. Der Erweiterungsplan der *Kunsthalle*, der durch die Spenden einiger kunstsinnigen Bürger, namentlich des Herrn Carl Schütte, ermöglicht wurde, geht seiner Vollendung entgegen. Die neuen Oberlichtsäle und Seitenlichtkabinette können nach Massverhältnissen und Beleuchtung als mustergültig bezeichnet werden. An der inneren Ausstattung, bei der die verschiedensten Arten und Farben der Wandbespannung berücksichtigt werden, wird gegenwärtig mit Eifer gearbeitet. Die Südseite des in massvollen Renaissanceformen gehaltenen Baues wird mit zwei dekorativen Reliefs von der Hand des in Florenz lebenden Bildhauers GEORG ROEMER geschmückt. Mitte Februar nächsten Jahres wird der Bau mit einer internationalen Kunstausstellung eröffnet werden.

DÜSSELDORF. In der Villa ›Waldfrieden‹ des verstorbenen Professors **CARL GEHRTS** haben Freunde desselben pietätvoll eine Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses, seiner hinterlassenen Bilder mit vielen Studien und Entwürfen zugleich mit Bildern der Gattin des Künstlers, welche dem Verewigten bald im Tode nachgefolgt ist, veranstaltet. Die reichhaltige Zusammenstellung ist in dem Atelier der Verewigten zur Schau gebracht, das in seiner hochkünstleri- Ausschmückung ein stimmungsvolles Milieu abgiebt. — Der künstlerische Nachlass **CARL IRMER's** ist in der Kunsthalle ausgestellt, eine Reihe seiner durch ihre schlichte Innigkeit und Natürlichkeit anheimelnden deutschen Landschaften, Motive aus dem Harz, aus Thüringen, von der Ostsee, aus dem Teutoburger Walde u. s. w. tz.



HANS DAMMANN ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

WEIMAR. Die in der ›Ständigen Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe‹ veranstaltete Ausstellung des künstlerischen Nachlasses des in diesem Sommer verstorbenen **FRHR. VON GLEICHEN-RUSSWURM** wurde am 11. November eröffnet. Sie umfasst 55 Oelgemälde und etwa 350 Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Radierungen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

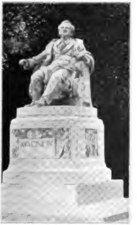
BRESLAU. Eine von **CARLO BÖCKLIN** gegen Prof. **RICHARD MUTHER** angestrengte Beleidigungsklage stand unlängst beim hiesigen Schöffengericht zur Verhandlung. Muther hatte in einer Besprechung der Internationalen Kunstausstellung in Venedig von einer Anzahl der dort ausgestellten Bilder behauptet, sie seien gar nicht von Arnold Böcklin gemalt. Nach einem erfolglosen Vermittlungsversuch wurde die Verhandlung zunächst vertagt. Von der Familie Böcklin wird zu dieser Sache folgende Erklärung veröffentlicht:

„In Erwiderung auf allerhand in Zeitungen erscheinenden Meinungen über den Prozess Böcklin contra Muther erklären die in San Domenico ansässigen Familien Böcklin und Bruckmann-Böcklin:

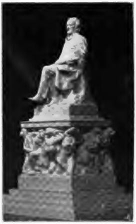
1. dass sämtliche in Venedig ausgestellten Werke des Professors Arnold Böcklin eigenhändig von ihm gemalt sind, ohne irgendwelche Beihilfe des Sohnes Carlo;
2. dass bei gewissen Wiederholungen von Gemälden Arnold Böcklins sein Sohn Carlo mitgeholfen hat auf Wunsch und unter Aufsicht des Vaters;
3. dass nach dem Tode des Vaters Carlo Böcklin in keiner Weise Hand an die hinterlassenen Werke des Vaters gelegt hat.

Bis Ende des Prozesses wird die Familie auf keine weiteren Angriffe in irgend welcher Weise erwidern."

Wir können aus eigener Kenntnis dieser Erklärung noch hinzufügen, dass sämtliche in Venedig ausgestellt gewesene Bilder Arnold Böcklins von ihm und zwar ohne jede Beihilfe gemalt worden sind. Dies bezieht sich im besonderen auf die drei von Muther in erster Linie angezweifelten Bilder ›Polyphem‹, ›Vision auf dem Meere‹ und ›Meeresidylle‹. Von diesen wissen wir genau, dass Böcklin sie als Supraporten zum Schmucke seines neuen Heims in San Domenico in etwas flüchtig dekorativer Weise Anfang 1896 gemalt hat. Komposition wie Ausführung sind sein alleiniges Eigentum. Unter dem Eindruck der nicht zu leugnenden Inferiorität dieser Bilder ist sich Prof. Muther nun anscheinend nicht darüber klar geworden, dass diese ihren Grund in der durch wiederholte Schlaganfälle hervorgerufenen Schwächung der künstlerischen Kraft des Mei-



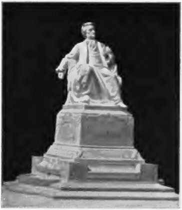
ED. BEYRER jun. u.
Arch. FRANZ RANK



ERNST WENCK

ENTWÜRFE FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN (vergl. den Aufsatz a. S. 136 u. ff.)

sters hat und nicht fremder Beihilfe zuzuschreiben ist. In etwas vorschnellem Urteil hat er von Fälschungen durch die Familie Böcklin gesprochen. Dass hiervon nicht die Rede sein kann, ergiebt sich auch, wenn man erwägt, dass es sich in jenen drei Bildern um ganz neue Kompositionen und nicht etwa um Wiederaufnahme früherer handelt.



ERNST HERTER ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

HANNOVER. In der am 10. November abgehaltenen neunundsechzigsten Generalversammlung des *Kunstvereins für Hannover* konstatierte der Sekretär, Buchhändler Theodor Schulze, dass trotz der Ungunst der allgemeinen Verhältnisse die Mitgliederzahl nicht unerheblich gestiegen sei und zwar von 10195 auf 10541. Die vorjährige grosse Ausstellung ist mit 875 Kunstwerken beschickt gewesen, von denen 200 aus Hannover, 175 aus Berlin, 156 aus München und 84 aus Düsseldorf stammten, während sich der Rest auf andere deutsche Städte und das Ausland verteilte. 216 Kunstwerke, also der vierte Teil der ausgestellten Arbeiten, wurden verkauft. Davon gingen 46 Werke für eine Gesamtsumme von 32665 M. in Privatbesitz über, während 170 Werke für 51060 M. vom Vorstande zu der Verlosung unter den Mitgliedern des Vereins erworben sind. Durch die Summe von 25000 M., welche der Kasse als Abfindung für die Ansprüche des Vereins auf das Gebäude des alten Provinzial-Museums zugefallen ist, erhöht sich der Reservefond auf 104497 M. Die Rechnungsablage des Schatzmeisters, Zivilingenieurs Osann, ergab eine Einnahme von 165203 M. 82 Pf. und eine Ausgabe von 130957 M. 69 Pf., sodass ein Ueberschuss von 32446 M. 13 Pf. zur Verfügung bleibt. Aus diesen Mitteln sollen die von jetzt ab ermieteten Räumlichkeiten, welche die ganze erste Etage des alten, jetzt der Stadt Hannover gehörigen, Museums umfassen, in gediegener Weise dekoriert und ihren künstlerischen Zwecken angepasst werden. Der § 2 der Statuten über die Zwecke des Vereins wurde dahin erweitert, dass bis zu 5% der Einnahmen zur Pflege der monumentalen Kunst, ›zur Herstellung solcher Kunstwerke zunächst in der Stadt Hannover verwendet werden, welche öffentlichen Zwecken dienen‹; hierbei sollen in erster Linie Künstler berücksichtigt werden, die in der Provinz Hannover ansässig sind. Den Verhandlungen folgte die Verlosung der auf der vorigen Ausstellung angekauften Kunstwerke und der zahlreichen im Buchhandel beschafften Gewinne. — Die Eröffnung des neuen *Provinzial-Museums* am Maschparke findet beim Zusammentreten des Landtages im Februar nächsten Jahres statt. Pl.

WIEN. Der ›*Hagenbund*‹ hat bereits jetzt eine innere Krise. Im Januar sollte, wie bereits in der jüngst dieser Vereinigung gewidmeten Sonder-Veröffentlichung erwähnt, die erste hiesige Ausstellung im eigenen Ausstellungs-Pavillon stattfinden. Nun sind plötzlich fünfundzwanzig Mitglieder des ›Hagenbundes‹ ausgetreten, und zwar gehören die Dissidenten insgesamt dem ›*Jugendbund*‹ an. Als der ›Jugendbund‹ in den ›Hagenbund‹ eintrat, verpflichteten sich die Mitglieder des ersteren gegenseitig ehrenwörtlich, nicht im ›Hagenbund‹ aufzugehen, sondern einen eigenen Klub in der Vereinigung zu bilden. Daraus entstanden Reibungen, wurden gesonderte Interessen rege. Die Mitglieder des neuen Klubs stimmten immer geschlossen und brachten meistens die Anträge der Vereinsleitung zu Falle. Eine Secession aus künstlerischen Ursachen ist immer interessant, eine Secession, aus Parteihader immer betrübend! Jedenfalls wird die Kollektiv-Ausstellung des ›Hagenbundes‹ durch den Verlust von beinahe der Hälfte seiner Mitglieder, sehr leiden. B. Z.

MÜNCHEN. Eine für die weitere baukünstlerische Entwicklung Münchens hochbedeutsame Kundgebung des Prinzregenten bedeutet das von S. K. H. unterm 1. November an das Gesamtministerium erlassene Handschreiben. Im Hinblick darauf, dass zur Befriedigung staatlicher Bedürfnisse gerade jetzt wieder grosse Monumentalbauten in Frage kommen und in noch weiterem Umfange in der nächsten Zukunft in Erwägung zu ziehen sind, wünscht der Regent, dass dafür schon jetzt die Aufstellung eines förmlichen Programms erfolge. ›Wenn auch‹, heisst es in dem Erlass weiter, ›mit Rücksicht auf allenfallsige unerwartet auftauchende Bedürfnisse nicht anzunehmen ist, dass dieses Programm in allen seinen Einzelheiten zur Durchführung gelangen kann, so glaube Ich doch, dass die Festlegung derartiger Grundzüge einen Schritt weiter auf den von Meinem höchstseligen Herrn Vater, Weiland König Ludwig I., eingeschlagenen Bahnen bedeutet und dass eine weitausschauende, von grossen Gesichtspunkten getragene Behandlung der Sache für die weitere Entwicklung der Haupt- und Residenzstadt München von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.‹ Die mit der Aufstellung eines solchen Programms betraute Kommission ist vom Regenten auch bereits ernannt worden, aus Künstlerkreisen gehören ihr an (abgesehen von den Mitgliedern der kgl. obersten Baubehörde: Oberbaudirektor GEORG MAXON und Oberbaurat REUTER, sowie dem Geh. Oberbaurat im Kriegsministerium LUDW. MELLINGER): Prof. AD. HILDEBRAND, Prof. K. HOCHEDER, Prof. F. A. VON KAULBACH, Prof. Dr. FRANZ VON LENBACH, Akademie-Direktor FERD. V. MILLER, Prof. GABR. VON SEIDL, Prof. RUD. VON SEITZ, Prof. FRIEDR. VON THIERSCH. Als besonders dringlicher Gegenstand der Beratung ist vom Regenten ausdrücklich die künftige Verwendung des Augustinerstocks bezeichnet worden.

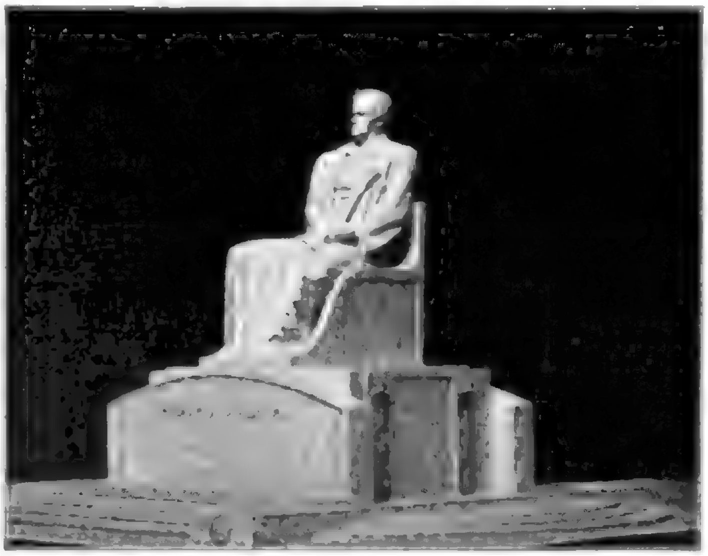
KUNSTLITTERATUR

Friedrich Schaarschmidt. Aus Kunst und Leben. Studien und Reisebilder. (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., 4 M. gebd. 5½ M.)

Die Abbildung a. S. 121 des vorliegenden Heftes giebt eine Probe des mal-künstlerischen Schaffens des Verfassers des eben genannten Buches, in diesem selbst lernen wir ihn als einen kenntnisreichen, geschichtskundigen Mann und auch vortrefflichen Essayisten kennen. Die in dem gefällig ausgestatteten Oktavbande vereinigten Aufsätze bewegen sich auf künstlerischem und kulturgeschichtlichem Gebiete. In nie geistreichelnder, aber stets geistvoller Darstellung und in fein abgerundeter Form behandelt in ihnen der als Bibliothekar an der Düsseldorfer Kunstakademie in weiteren, besonders rheinischen Kreisen bekannte Verfasser einmal prinzipielle künstlerische Fragen und interessante Einzelprobleme aus der künstlerischen Kultur der Vergangenheit und Gegenwart, zum anderen weiss er in den sonstigen Aufsätzen in frischer Darstellung das mitzuteilen, was auf zahlreichen Wanderfahrten sein als Maler geschultes Auge erspäht und sein Inneres erlebt hat. So ist das Ganze ein Buch, das ernsthafte Leute mit Vergnügen lesen werden.

Dekorative Vorbilder. Jährlich 12 Hefte à M. 1.—. (Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann.)

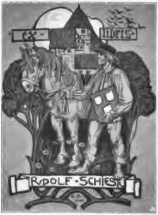
Von dem von uns im 6. Hefte des XVI. Jahrgangs letztmals gewürdigten Unternehmen liegen inzwischen der vollständige XII. sowie die Hälfte des XIII. Jahrgangs vor. Wir können nur wiederholen, was wir in unserer damaligen Besprechung erwähnten: kaum ein dem Kunstgewerbefache Angehöriger wird diese Hefte aus der Hand legen, ohne daraus Nutzen und Anregungen gezogen zu haben. Neben Entwürfen bekannter Künstler auf diesem Gebiete, wie Seder, Sturm, Rössler, Heilmann, Ströbel, finden wir auch einige uns weniger geläufige Namen wie Puchinger, Defrène u. a. Hervorheben möchten wir den reizvollen Wandschirm des Wiener Malers Puchinger, der, gelegentlich der ›Hagenbund‹-Veröffentlichung a. S. 91 d. I. Jahrg. d. Zeitschrift in Schwarz-Weiss reproduziert, auch als Probe aus dieser Publikation gelten kann. Die mustergültigen Wiedergaben, welche die ›Dekorativen Vorbilder‹ geben, ersetzen fast vollkommen die Originale und lassen erkennen, dass der Verlag bestrebt ist, sich auch die Errungenschaften moderner Reproduktionstechnik in jeder Hinsicht dienstbar zu machen.



FRANZ METZNER   ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüren. Vierte Folge. Mit einem Vorwort über Böcklins Leben und Schaffen von HEINRICH ALFRED SCHMID. (30 Tafeln, 77 S. Text mit 101 Abbildungen, XVIII. S.) (München, Photographische Union, gebd. oder in Mappe 100 M.)

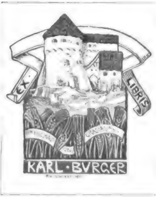
Manch wertvolle Publikation über Böcklin hat uns das Todesjahr des Meisters gebracht, zum Zeugnis gleichsam, wie das *Schaffen* des einzigen Künstlers sein *Leben* überdauert, immer neue Schätze des Genusses und der ästhetischen Einsicht spendend. Unter diesen Veröffentlichungen darf der eben erschienene vierte (Schluss-)Band des grossen Böcklin-Werks wohl die erste Stelle beanspruchen. Enthält er doch nicht allein, gleich den früheren Bänden, eine stattliche Reihe jener Reproduktionen in Photogravüre, die so unendlich viel dazu beigetragen haben, das Lebenswerk des Schweizer Meisters überall hin zu verbreiten und ihm neue Anhänger und Bewunderer zu werben, sondern daneben eine authentische, bei aller Knappheit der Fassung höchst inhaltsreiche Biographie aus der Feder des Baseler Kunsthistorikers Heinrich Alfred Schmid, dem, als Verwandtem Böcklins, das reichste Material unmittelbar zur Verfügung stand; und ist doch wieder diese Lebensbeschreibung, die durch Einfügung zahlreicher markanter Briefstellen (auch das Faksimile eines Briefes ist beigegeben) besonders interessant wird, mit über hundert kleineren Reproduktionen geschmückt, die zu den hundertfünfzig grossen Tafeln des Gesamt-Werkes als unentbehrliche Ergänzung hinzutreten. Da finden wir, wohl nahezu vollzählig, die frühesten Arbeiten des jungen Arnold, vor allem mehrere Schweizer Landschaften, die freilich die Eigenart des reifen Künstlers wohl kaum auch nur von ferne andeuten, sicherlich seiner aber auch nicht unwürdig sind, sondern ein klares Auge, ein sicheres Zugreifen, einen treuen und starken Natursinn ganz unwiderleglich bekunden. Aus den Jahren der Reife sind es dann Studien oder Varianten zu seinen Werke, dann Porträts, die bisher nicht veröffentlicht waren, und dergleichen mehr, was unser Auge fesselt, unserm Verständnis das Werden und Wachsen Böcklinscher Kunst immer näher bringt. So geleiten uns diese Textbilder bis in die letzten Jahre, wo dem unhemmbaren Weiterdrängen dieser weltumspannenden und weltgebärenden Phantasie die schon von den Knochenfingern des Sensenmannes geschüttelte Hand nicht immer und allenthalben mehr nachkommen kann; wo stärkere Gebrechen in der Formgebung, einzelne unmotivierte Seltsamkeiten in Farbe oder



RUDOLF SCHIESTL fec.

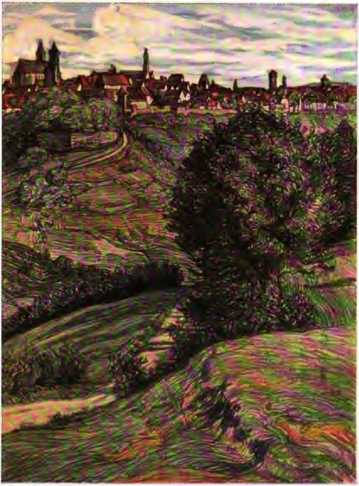
Zeichnung als Folgen des physischen Kräfteverfalls sich bemerkbar machen, die zu leugnen auch der Biograph zu ehrlich und zu pietätvoll ist. Denn echter Pietät und aufrichtigem Verstehenwollen ist mit kritikloser, alles gleichmässig gutheissender Bewunderung nicht gedient. Der ästhetische Sinn darf und muss sich vor allem ans einzelne Kunstwerk wenden und halten, es auf sich wirken lassen, soweit es sich eben als in sich fest begründetes, lückenlos geschlossenes Gebilde bewährt. Daneben hat aber auch der historische und rein menschliche Sinn sein Recht, der das einzelne Kunstwerk als Glied in der Kette eines langen Schaffens, als Aeusserung und Offenbarung einer Persönlichkeit, als Manifest einer bestimmten Periode in der Entwicklung dieser Persönlichkeit betrachtet und verstehen lernt. *So* angesehen bleiben auch Böcklins schwächere Werke beachtenswert und aufschlussreich, und keines von ihnen bedeutet einen Makel im Charakterbilde dieses Künstlers, der eben als Künstler ein Charakter war, wie wenige, der in der unbestechlichen Treue gegen sich selbst als ein heroisches und rührendes Vorbild allen künftigen Generationen der Schaffenden voranleuchtet. — Solche Betrachtungen, so oft nach dem Hinscheiden Böcklins laut geworden, drängen sich uns aufs neue beim Studium der Biographie und der ihren Text schmückenden Bilder auf. Um noch ein Wort von den dreissig Tafeln des Bandes zu sagen, sei erwähnt, dass das Selbstporträt mit dem Weinglas als freundlich begrüssendes Titelbild die Reihe eröffnet (den äusseren Einband schmückt die feierliche Gestalt der ›Musa Semne‹). Die andern Tafeln sind in chronologischer Folge gegeben: als erste ›Pan im Schilf‹, das Meisterwerk des Jahres 1857, als letzte die ›Melancholie‹ von 1900. Dazwischen Heiteres, ja kindlich Frohes, wie ›Faun und Amsel‹ (von 1865), ›Maipfeifen‹ (1865), ›Kinderreigen‹ (1898), Ernstes und Schwermütiges, wie die grossempfundene ›Melancholie‹ (von 1872), die ›Insel der Toten‹ (von 1883), mächtig Heroisches, Schauerliches und religiös Erhabenes, wie ›Der Ueberfall‹ (1866), der grosse ›Krieg‹ (1897), die unvollendete ›Pest‹ und der Entwurf zu dem Breslauer Treppengemälde: ›Fertur lux in tenebras‹ (1881). Den Porträtisten Böcklin zeigen, neben einigen Textillustrationen, das Doppelporträt Lenbach-Begas (1861) und das köstliche Bildchen des mit seiner Frau lustwandelnden Künstlers (1863) von seiner besten Seite. Diese wenigen Andeutungen mögen genügen, um die grosse Böcklingemeinde auf all das hinzuweisen, was ihnen der letzte Band des Böcklin-Werkes bietet.

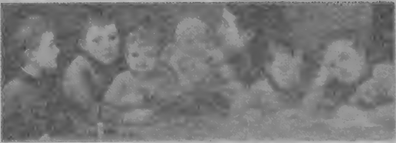
Ueber ›*Ex libris (Buch-Eignerzeichen)*‹ hat unter eben diesem Titel Walter von Zur Westen in der von Hanns von Zobeltitz herausgegebenen ›Sammlung von Monographien‹ ein stattliches Buch veröffentlicht (Bielefeld, Velhagen und Klasing, Pr. 4 M.), das, speziell künstlerische und Liebhaber-Interessen berücksichtigend, aufs beste dazu beitragen kann, die Freude an diesem neuaufgeblühten Zweige der Kleinkunst, vor allem aber auch dessen werkthätige Förderung immer mehr noch zu vertiefen. Ein ungemein reiches Anschauungs-Material von insgesamt 170 Illustrationen unterstützt, dank der in dessen Auswahl sich bekundenden Absicht des Verfassers, durch *charakteristische* Proben eine Uebersicht über die jüngste Entwicklungsphase sowohl der deutschen Ex libris-Kunst, als auch der des Auslandes zu geben, die textlichen Ausführungen in ganz vorzüglicher Weise. Diese selbst sind in ihrer, in jeder Beziehung sehr hübsch orientierenden Form und durch die mancherlei praktischen Ratschläge, die sie für die Schaffung eines eigenen Ex libris geben, aufs schönste geeignet, weiteste Kreise dafür zu interessieren. Das am Schluss des Buches gebrachte Verzeichnis der Ex libris-Zeichner und -Stecher um einen neuen Namen zu vermehren, giebt sich uns Gelegenheit durch die hier erfolgende Veröffentlichung zweier Schöpfungen RUDOLF SCHIESTLS. Das gute Gelingen, das sich in deren Gestaltung auch für das Erfordernis bekundet, die Darstellung des Eignerzeichners gegenständlich zu der Person seines Besitzers in Beziehung zu bringen, lässt wünschen, dass der junge Künstler sich des öfteren auch auf diesem Gebiete bethätigen möge.



RUD. SCHIESTL fec.

Redaktionsschluss: 16. November 1901. Ausgabe: 28. November 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.





KARL VON PIDOLL [illegible]

KARL VON PIDOLL

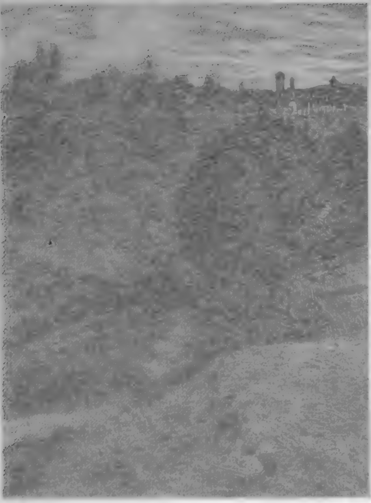
Von H[illegible]

Vor nahezu einem Jahre endete in dem [illegible] Leben eines deutschen Künstlers, [illegible] dessen Wirken nur wenig an die Oeffentlichkeit gedrungen ist, dessen Hinscheiden [illegible] von allen denen als ein wahrer Verlust empfunden worden ist, welche die Fülle der Begabung und den Adel der künstlerischen Denkweise, die ihm eigen waren, gekannt haben.

Karl Freiherr von Pidoll zu Quintenbach wurde in Wien am 7. Januar 1847 geboren. Dem Berufe des Vaters folgend, wurde er zum Soldaten erzogen; als junger Offizier dem Regiment Crenneville-Infanterie in Verona zugeteilt, machte er den italienischen Feldzug des Jahres 1866 mit, und nahm teil an der Schlacht von Custozza. Allein die militärische Laufbahn, so aussichtsvoll sie auch in den dem Kriege folgenden Friedensjahren sich für ihn zu gestalten schien, vermochte ihn nicht auf die Dauer an sich zu fesseln. Mit fünfundzwanzig Jahren wurde er als Hauptmann dem Generalstabe zugeteilt, aber schon ein Jahr später reifte in ihm der Entschluss, sich zum Künstler auszubilden. 1874 begab sich von Pidoll nach Florenz, um sich dort ganz dem neuen Beruf zu widmen. Bestimmend für die Wahl dieses Ortes war, dass Arnold Böcklin, mit dem er kurz zuvor in München zusammengetroffen war, ebenfalls im Begriff stand, dorthin überzusiedeln. „Trinken Sie kein Bier, besuchen Sie keine Akademie und gehen Sie möglichst bald nach Italien“, das waren die Worte, mit denen Böcklin, bezeichnend genug, ihm gleich bei jener ersten Begegnung seine Direktiven gegeben hatte. Vier Jahre blieb unser Künstler in Florenz in un-

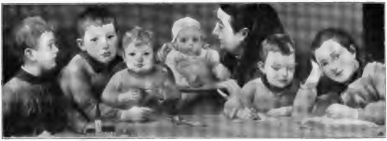
[illegible]

[illegible]



∗ ANGELO JANK ∗
AUS ROTHENBURG

[illegible]



KARL VON PIDOLL BILDNISGRUPPE

KARL VON PIDOLL

Von Heinrich Weizsäcker-Frankfurt a. M.

(Nachdruck verboten)

Vor nahezu einem Jahre endete in Rom das Leben eines deutschen Künstlers, von dessen Wirken nur wenig an die Oeffentlichkeit gedrungen ist, dessen Hinscheiden aber von allen denen als ein wahrer Verlust empfunden worden ist, welche die Fülle der Begabung und den Adel der künstlerischen Denkweise, die ihm eigen waren, gekannt haben.

Karl Freiherr von Pidoll zu Quintenbach wurde in Wien am 7. Januar 1847 geboren. Dem Berufe des Vaters folgend, wurde er zum Soldaten erzogen; als junger Offizier dem Regiment Crenneville-Infanterie in Verona zugeteilt, machte er den italienischen Feldzug des Jahres 1866 mit, und nahm teil an der Schlacht von Custozza. Allein die militärische Laufbahn, so aussichtsvoll sie auch in den dem Kriege folgenden Friedensjahren sich für ihn zu gestalten schien, vermochte ihn nicht auf die Dauer an sich zu fesseln. Mit fünfundzwanzig Jahren wurde er als Hauptmann dem Generalstabe zugeteilt, aber schon ein Jahr später reifte in ihm der Entschluss, sich zum Künstler auszubilden. 1874 begab sich von Pidoll nach Florenz, um sich dort ganz dem neuen Beruf zu widmen. Bestimmend für die Wahl dieses Ortes war, dass Arnold Böcklin, mit dem er kurz zuvor in München zusammengetroffen war, ebenfalls im Begriff stand, dorthin überzusiedeln. „Trinken Sie kein Bier, besuchen Sie keine Akademie und gehen Sie möglichst bald nach Italien“, das waren die Worte, mit denen Böcklin, bezeichnend genug, ihm gleich bei jener ersten Begegnung seine Direktiven gegeben hatte. Vier Jahre blieb unser Künstler in Florenz in unmittelbarem Schülerverhältnis zu dem älteren Meister, zu dem auch Hans von Marées damals in näherer Beziehung stand. Dann wandte er sich nach Rom, nicht lange nachdem Marées denselben Weg eingeschlagen hatte, und die Persönlichkeit dieses letzten wie seine Gabe, imponierend und mitteilend zugleich auf jüngere Künstler einzuwirken, war entscheidend für Pidolls ferneren Lebens-

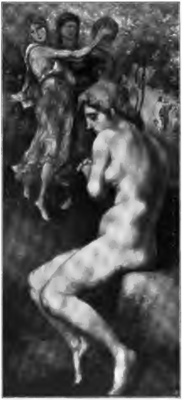
(Nach einer Naturaufnahme) KARL VON PIDOLL gang. Bis 1882 und später noch einmal eine längere Frist von 1884 auf 1885 stand er in Rom in nahem freundschaftlichem Verkehr mit dem seltenen Manne, dem er in seinen künstlerischen Aspirationen so nahe trat, dass er, unbeschadet der individuellen Ausgestaltung, die er seiner eigenen Persönlichkeit zu geben gewusst hat, als einer von dessen intimsten Schülern, ja in gewissem Sinne als der Fortführer von dessen Lebenswerk und sicher als der erfolgreichste Interpret seiner künstlerischen Grundanschauungen bezeichnet werden darf.

Marées befand sich in den Jahren, in denen Pidoll seinen Unterricht genoss, in dem glücklichsten Stadium seiner Entwicklung. In gewissem Sinne hat noch jeder künstlerische Charakter von solcher Bestimmtheit und Originalität, wie er es war, mit der Kunst von vorne anfangen müssen, und wenn so etwas in jeder einzelnen Persönlichkeit selten auf andere Weise möglich ist, als durch die Ueberwindung starker innerer Krisen, so hat auch Marées nicht zu denen gehört, denen die Reibungswiderstände der eigenen Natur erspart geblieben wären. Damals aber hatte er sich zu einer festen und geklärten Lebens- und Kunstform hindurchgerungen, er selbst war sich dessen bewusst geworden, und nicht anders erschien er den ihm Näherstehenden. Es ist ein für immer unersetzlicher Verlust, den uns Marées dadurch bereitet hat, dass er, wie noch Adolf Bayersdorfer des öfteren erzählt hat, in der letzten Phase der todbringenden Gehirnerkrankung, der er zum Opfer wurde, die reifsten und mit Schönheit förmlich gesättigten Werke seiner Hand derart entstellt hat, dass uns gerade in den wichtigsten Sachen, auch in einem Teile der in Schleissheim aufbewahrten, weit mehr vom Zerstörungswerk des Kranken, als vom Werk des Künstlers selbst vor Augen steht. In manchem Betracht würde uns der Schlüssel zum Verständnis dieses Künstlers fehlen ohne die feinsinnige Schilderung seiner Persönlichkeit, die wir Konrad Fiedler verdanken, noch mehr aber müssten wir Fernerstehenden auf eine eigentliche Kenntnis seines Wollens und Wirkens Verzicht leisten, hätte uns nicht v. Pidoll die bald nach Marées Tode niedergeschriebene Studie „Aus der Werkstatt eines Künstlers“ hinterlassen, Erinnerungen, die auf jahrelang gesammelter Erfahrung fussend, den klarsten Einblick in die geistige Welt gewähren, aus der jene Schöpfungen hervorgegangen sind.

Eine Darstellung der Art kann niemand geben, ohne dass sich darin zugleich etwas von seinem eigenen Wesen offenbarte. So geben die „Erinnerungen“ an Marées zugleich das beste Mittel an die Hand, um auch v. Pidolls künstlerische Absichten zu erkennen. Gesprächsweise hat dieser vor Jahren einmal die Aeusserung gethan, dem Künstler stünden verschiedene Möglichkeiten zur Wiedergabe der in ihm wohnenden Vorstellungen von der Aussenwelt offen, je nachdem er darin naiv oder reflektierend zu Werke gehe. Gewiss sei ihm, dass Künstler, wie der jüngere Holbein oder wie Quinten Massys nicht ohne ein gewisses verstandesmässiges Raisonnement sich ihres Gegenstandes zu bemächtigen pflegten, einem Velazquez traue er zu, dass er ganz naiv gearbeitet habe. Aber Marées habe entschieden zu den reflexiven Naturen gehört und er für seine Person fühle, dass auch er eine solche sei. Man hätte ihn nicht treffender charakterisieren können, als er selbst mit diesem Ausspruch gethan hat. Seiner geistigen Art genügte die naive künstlerische Naturbetrachtung so wenig, dass ihn geradezu die hiergepflegte praktische Uebung zur theoretisch-wissenschaftlichen Spekulation, zur Philosophie hinüberleitete, in der ihn wiederum die Erkenntnistheorie und zwar, nachdem er Kant und Schopenhauer hinter sich gelassen hatte, die moderne, durch Avenarius vertretene „Kritik der reinen Erfahrung“ vorzugsweise beschäftigte. Ein solcher Geist musste sich auf künstlerischem Gebiete von den Maréesschen Doktrinen natürlicherweise ergriffen fühlen, von der Folgerichtigkeit, mit der hier Bild auf Bild aus einem Schatze innerer Anschauung entwickelt wird, von der zielbewussten Empirie, in welcher die Elemente der natürlichen Erscheinung wie der individuellen Formvorstellung zum künstlerischen Gebilde, dem Prozess eines natürlichen Wachstums vergleichbar, zusammenfliessen. Die formale Bedingtheit aller natürlichen Erscheinung nachgewiesen und sie in einer von Zufälligkeiten so gut wie von willkürlich ersonnenen Schulregeln freien Gesetzmässigkeit dargestellt zu haben, war ja hier der Inbegriff aller künstlerischen Thätigkeit.

Wie für Marées, so galt auch für Pidoll der menschliche Organismus in seiner, aller anderen Kreatur überlegenen, beziehungsreichen Anlage als der vornehmste Gegenstand der Darstellung. Und wie jener war er unablässig bedacht, einen elementaren Menschheitstypus zu formen, in dem sich zugleich ein Vollkommenes an körperlicher Erscheinung darstellen sollte, unangegriffen und unaufgerieben vom Kampf und von dem Frondienst des alltäglichen Daseins, ein ewig junges, ewig heiteres, ewig schönes gezeichnetes Bild, von dem man wetten möchte, dass es vor der Natur entstanden sei. Und doch hat es der Künstler völlig aus dem Kopf in Luxemburg gemalt, nachdem er ein anderes vorher in Rom nach dem Leben ausgeführt hatte, das noch in der Villa Malta hängt.

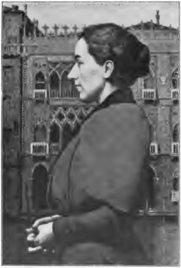
Eine gewisse Ablenkung erfuhr v. Pidolls künstlerische Entwicklung, nachdem er sich 1886 von Marées getrennt und seinen schon früher in Rom gegründeten Hausstand nach Paris verlegt hatte. Das, um es kurz zu sagen, in der École des trente ans ausgebildete koloristische Empfinden hat es ihm dort entschieden angethan, Dupré hat er noch persönlich kennen gelernt und vor allem stand er in guten Beziehungen mit einem entfernteren Angehörigen jener Schule, dem alten Boulard, einem, wenn auch nicht immer selbständigen, so doch ausserordentlich geschickten und feinfühligen Künstler. Eine Anzahl von Familienporträts, die zu Pidolls glücklichsten Schöpfungen gehören und einige höchst intime landschaftliche Studien aus der Moselgegend von warmer und weicher malerischer Haltung gehören in diese Zeit. Entschiedener hat er wiederum seine eigene Art hervorgekehrt, seitdem er 1891 nach Frankfurt übergesiedelt war, wo ein befreundeter Kreis, dem Thoma und der Böcklinschüler Albert Lang bereits sein besonderes Gepräge gegeben hatten, ihn aufnahm. Hier verkehrte er bis zuletzt, Anregung wohl mehr gebend als empfangend, und namentlich an jüngere Künstler, die sich hinzufanden, mit unerschöpflicher Selbstlosigkeit von seinem geistigen Besitz austeilend. Diese letzten zehn Jahre dürften trotz einer periodisch wiederkehrenden nervösen Uebermüdung, die einigemal in seine Thätigkeit hemmend eingriff, die produktivste Zeit seines Lebens gewesen sein. Eine Reihe von gross gedachten Plänen zu figürlichen Kompositionen wechselte ab mit kleineren vorbereitenden Arbeiten, und wenn es das Schicksal jener ersten war, dass er sie, nie mit sich selbst zufrieden und immer wieder ändernd, in der Mehrzahl unvollendet zurückgelassen hat, so haben dagegen die begleitenden landschaftlichen und figürlichen Studien zu einer Reihe formvollendeter Schöpfungen geführt, die uns nun wohl als die nachdrücklichste praktische Bezeugung seiner künstlerischen Absichten geblieben sind. Nur erwähnen können wir daraus eine Anzahl von durchgehends in Eitempera gemalten Landschaften und Bildnissen, die neben einem starken, farbigen Accent doch vor allem die lineare Anschauung betonen, als die nach seiner Ueberzeugung einzig massgebende Grundlage aller Form. Dahin gehört eine Serie von Originallithographien, Ansichten aus dem alten, malerisch am Main gelegenen Städtchen Gelnhausen, dann Oelbilder von der Riviera und anderen italienischen Landstrichen und endlich auch aus Vorderösterreich, von wo das auf Seite 148 mitgeteilte Motiv aus Elz herrührt. Unter den Porträts hat neben dem meisterhaft vollendeten Bilde seiner Gattin und einem auf Bestellung in ganzer Figur gemalten Porträt des Gross-



KARL VON PIDOLL MELANCHOLIE

herzogs von Luxemburg, das gleichfalls unseren Illustrationen eingefügte weibliche Bildnis mit der Cà d'oro im Hintergrunde die meiste Bewunderung auch in weiteren Kreisen gefunden. Mit einer, man darf wohl sagen, an Holbein erinnernden Sachlichkeit des zeichnerischen Vortrags und mit einer Tonstärke, die nahe an das Ziel der in dem Maréesschen Kreise so leidenschaftlich erstrebten Wirkung „bis zur Illusion“ heranreicht, ist in diesen Werken das wertvollste gegeben, was sich in künstlerischer Arbeit geben lässt: die Inspiration einer reifen und ganz auf sich gestellten Persönlichkeit.

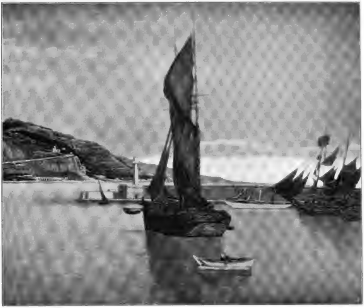
Inmitten einer angespannten Thätigkeit hat v. Pidolls Leben seinen Abschluss gefunden. Um die Vollendung angefangener grösserer Arbeiten unter günstigeren Umständen zu betreiben, als in den langen dunklen Monaten des deutschen Winters möglich schien, war er, seiner angegriffenen Gesundheit nicht achtend, um Weihnachten nach Rom gegangen. Ein Rückfall in das alte Nervenübel hat dort am 17. Februar 1901 zum jähen Ende geführt; auf dem Friedhof an der Cestiuspyramide, wo auch Marées begraben liegt, ist dem Dahingeschiedenen die letzte Ruhestätte zu teil geworden.



KARL VON PIDOLL BILDNIS

Unwillkürlich stellt sich im Leben wie im Tode dieses hochbegabten Künstlers die Parallele mit seinem Freunde und Lehrer ein, insofern auch diesem die Vollendung seines Strebens zu sehen nicht vergönnt gewesen ist. Es ist im Leben beider ein tragisches Moment, das den Ausgang bestimmt. Aber es wäre trotzdem verfehlt, wollte man diesen Eindruck in die Form der Resignation gegenüber einem unerbittlichen Schicksal kleiden. Wenn man sich die Art und Weise vergegenwärtigt, wie sich Marées seiner Zeit von der herkömmlichen Schule, die ja auch ihn erzogen hatte, loslöste, wie er in dem Gefühl, dass es gänzlich umzulernen gelte, in die Schranken trat gegen das äusserliche Virtuosentum einer in sich überlebten akademischen Ueberlieferung, wie er, abgestossen von der Unwahrheit und Aufdringlichkeit eines artistischen Unternehmertums, das ihm von Natur und Kunst gleichweit entfernt schien, ein neues, innigeres reineres Verhältnis zur Natur zu finden unternahm, so tritt seine Gestalt in eine Reihe mit den Heroen jener Kämpfe, in denen das vergangene Jahrhundert die Unabhängigkeit und Wahrheit des künstlerischen Empfindens erfolgreich gegen alle rückschrittlichen Mächte behauptet hat. Er stritt für sich allein und auf seine Weise und vor allen Dingen abseits von jenen Tendenzen, die man heute kurzweg unter dem Namen der Secession zusammenfasst. Diese würde er vielleicht, so wenig wie v. Pidoll später that, schlechthin verurteilt haben. Aber er stand doch auf einem anderen Grund. Die Maxime von der unbedingten Superiorität der Kunst der Griechen und des Cinquecento, die damals unter den Gebildeten mehr Anhänger als heute zählte, stand im Anfang seines künstlerischen Bekenntnisses, hier sah er die Sterne leuchten, die seinen Pfad erhellen sollten. Und hier hat auch v. Pidoll mit seinen künstlerischen Grundansichten eingesetzt. Die moderne Bewegung von heute treibt im grossen und ganzen in einem anderen Kurs; ob jene im Grunde besser orientiert waren, wird die Zukunft lehren.

Dass, als v. Pidoll sich mit Marées verband, Mut dazu gehörte, um sich einer Ueberzeugung anzuschliessen, die schon damals so gut wie keine Aussicht hatte, bald zur Anerkennung zu gelangen, liegt auf der Hand, es bedurfte des vollen Einsatzes der Persönlichkeit dazu, und Pidoll wusste das, er wusste auch später, dass der Standpunkt



KARL VON PIDOLL IM HAFEN VON MENTONE

einer vornehmen Isolierung, auf den er sich zusehends angewiesen fand, kaum dazu angethan war, irgend Gewinn zu bringen, wohl aber dass er Opfer verlangen musste. Wohl eben deshalb erschien ihm auch der Künstlerberuf, wie er es später in seinen Werkstatt-Erinnerungen ausgesprochen hat, als eine Probe der sittlichen Kraft des Künstlers und mit Marées nannte er Enthaltsamkeit und Geduld des Künstlers vornehmste Tugenden und die Treue der Gesinnung „dasjenige, was den Thaten und dem Leben der Menschen erst Wert verleiht“.

Es ist im menschlichen Dasein die Bestimmung aller reinen idealen Strebungen, dass sie der Macht der realen Lebensbedingungen unterliegen müssen. Da sie nicht von vergänglicher, sondern von ewiger Natur sind, handelt es sich dabei doch nicht um ein Unterliegen im gewöhnlichen Sinn, sondern höchstens um ein Uebergehen in eine neue Form der Existenz. Mag dann ihr Lauf in jedem einzelnen Falle und so auch in dem hier erzählten geendet haben, ehe er am Ziele war: das Leben der Gesamtheit nimmt ihn früher oder später wieder auf und er durchmisst von neuem seine Bahn in der Gestalt eines Fortschrittes, der dennoch unaufhaltsam ist.

GEDANKEN

Wenn einer glaubt, etwas Schönes gemacht zu haben, so versteht es sich von selbst, dass er solches liebt und schätzt. Warum sollte er nicht wünschen, dass auch andere es lieben und schätzen? Heisst das Eitelkeit?

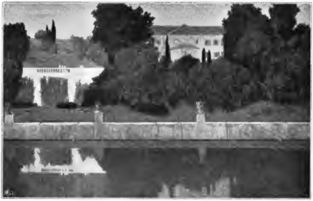
•

Es giebt kaum ein schöneres Glück, als wie es die Musen einem Mann von festem, entschlossenen Charakter verleihen; einem schwachen, schwankenden gereichen sie eher zum Fluche.

•

Was den wirklichen Künstler von dem Publikum trennt, ist der Umstand, dass jener es ernst meint, dieses aber nicht.

Joh. Jacob Mohr



BENNO BECKER VILLA AM SEE

DER IMPRESSIONISMUS UND SEIN AUSGANG

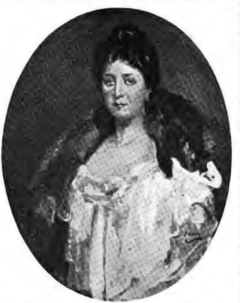
Von A. L. Plehn

(Schluss aus dem vorigen Hefte)

(Nachdruck verboten)

Wie wenn nun aber das Interesse für die individuellen Feinheiten der Linie verloren geht, wenn sie sich so selten mehr zeigen sollen? Wenn immer nur die Quintessenz der Bewegung, die dominierende Richtung gesehen und gesucht wird, und wenn die Linie nicht mehr Gestalten erklären, sondern Flächen einteilen und Stimmungen beschwören soll? Denn dahin ist es schrittweise gekommen. Ein Aman-Jean umzieht mit seinen delikaten, schwingenden Konturen Körper, welche immer mehr zu Schemen werden, die in ihren vagen Stellungen nichts als Seele ausdrücken sollen und die sich von einander kaum noch unterscheiden. Henri Martin seinerseits wird nicht mehr losgelassen von dem Gegeneinander senkrechter und wagerechter Linien, die alle individuelle Besonderheit menschlicher Glieder entbehren. Und das weil Meister Puvis de Chavannes einmal in seiner über Paris wachenden Genovefa solche Linien zu schlichter Grossartigkeit zusammenfügte. Diese Einfachheit konnte zu glücklicher Stunde zu sprechendem Leben der erwecken, in dessen Seele sie im Laufe eines langen Lebensringens heranwuchs. Auch ihm selbst hätte sie kaum zum zweitenmale gelingen können. Zum allgemeinen Prinzip erhoben, müsste sie aber bei mehrfacher Wiederholung zum trocknen Schema werden. Besteht die Malerei eigensinnig auf dem Lossagen von aller reizvollen Besonderheit, wie sie doch die Wirklichkeit unermüdet in beständigem Wechsel dem Blick darbietet, dann enden auch Form und Linie in derselben einwiegenden Gefälligkeit, in der die Farbe sich aus ähnlichen Ursachen zu verlieren droht.

Dann geht das Bild schliesslich vollkommen in der Dekoration auf. Selbst das Porträt ist nicht mehr ein mit warmem Anteil nachgefühltes Stück Leben, eingegeben von jenem innigen Interesse, welches nach nichts fragt als nach der individuellen Besonderheit gerade dieses Menschen, sondern nichts als ein Rendez-vous-Platz nobler Farben und delikater Stellungen. Der Mensch ist nur zufällige Erscheinung in dem Rahmen. Dutzende könnten ebenso aussehen. Eine einzige Laune, Miene oder Bewegung lächelt wie aus weiter Ferne durch vielfache Schleier zu uns herab; keine Rede von der intimen Nähe, bis zu der ein Charakter durch den Pinsel gebracht werden kann, so dass alle seine Ecken und Weichheiten, seine Stärken und Schwächen vor einem einzigen Blicke offen daliegen. Die grosse Fülle der Natur mischt ihre Geschöpfe aus zahllosen und zum Teil widersprechenden Zügen. Aus diesem Reichtum wählt das dekorative Porträt einen einzigen Zug, der sich auf der Leinwand in einer angenehmen Erscheinung ausdrücken wird, und es macht sich obendrein aus dieser Willkür eine Tugend. Das Antlitz, das sich zu menschlich an den Verstand wenden, die Gestalt, welche zu körperhaft dem Auge entgegen kommen würde, beide zerstörten sie ja die Einheit der Fläche, auf der den Kleidern und dem Schmuck dem Hintergrund und dem Teppich dieselben Rechte zuerteilt worden sind wie dem Menschenantlitz. Und das darf nicht sein, das Bild würde ja sonst „ein Loch in die Wand reissen“, wie die Rede geht. Es könnte den Blick zwingen, zu ihm zurückzukehren und sich zu vertiefen, wo er doch nichts sucht als ein Ausruhen in müdem Wohlgefallen. Wie wohl kommende Jahrhunderte über die Menschen unseres Zeitalters urteilen würden, wenn sie sie nur in den Bildnissen der Besnard, Lavery, Sargent und Alexander aus den letzten fünf oder sechs Jahren kennen lernten. Sollten diese Männer und Frauen ihnen nicht erscheinen als wenig differenzierte Wesen ohne viel Temperament mit etwas schmachtender Eleganz als vorherrschendem Zug? Mich dünkt, schon dies eine diskrete Rot der Lippen, das in all diesen Bildern wiederkehrt, sollte dann zu einigem Zweifel an der Treue dieser Porträts Anlass geben. Aber dann wird noch die Photographie da sein, um diese einseitige Auffassung Lügen zu strafen und von der Verschiedenartigkeit unserer Zeitgenossen Zeugnis abzulegen.



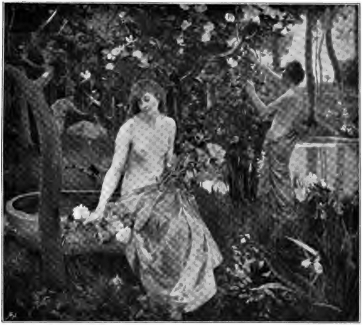
JOHN LAVERY BILDNIS

Wenn das schon beim Bildnis also aussieht, wie soll es dann um jede andere Art von Malerei beschaffen sein, deren Abhängigkeitsverhältnis von der Natur selbstverständlich ein loseres ist. So muss denn auch die Bedeutung der Technik für die Kunst über das Mass wachsen. Sie bleibt nicht Mittel zum Zweck, sondern sie wird zum Mittelpunkt eines eigenen Kultus gemacht. Wo so begehrliche Augen ihre Feste feiern, da soll jeder Pinselstrich ein köstliches Gericht sein und jedes Fleckchen Farbe ein lieblicher Wohlgeruch. Daher dieses unnatürliche Greifen und Suchen nach einer neuen Art, die Farben zu zerpflücken und nach einer geistreicheren Gymnastik des Pinsels, für die nicht die Zeit übrig bliebe bei einem treuen Aufspüren aller immer neuen Schönheit der Natur. Statt dessen ist, das muss wiederholt werden, in dieser Art von Kunst eine gewisse Furcht vor der Natur, welche mit der gemessenen Kraft ihrer Farben, mit der Mannigfaltigkeit ihrer Formfeinheiten und mit dem reichen Quell ihrer Gefühlsanregungen von der „Delikatesse“ fortführen könnte.

Das Einsehen und Irren, dies Vorwärtsschreiten und Straucheln des Impressionismus hat die deutsche Kunst bisher im Gefolge der französischen getreulich mitgemacht. Sie hat sich über die dabei eingebrachten Ernten nicht zu beklagen gehabt. Sie wäre undankbar, wenn sie das nicht anerkennte. Sie lernte ihre Augen ernstlich auf das Wirkliche zu richten, ohne den vorgefassten Meinungen und den Einflüsterungen des Verstandes mehr zu glauben als dem Augenschein, dem allein die Entscheidung in malerischen Dingen gebührt. Sie schickte ihren Geschmack, dem bis dahin besonders für die Farbe noch fast jede Kultur gefehlt hatte, in die Schule eines durch Jahrhunderte herangebildeten Kolorismus, und sie lernte vor allem, dass nur der Maler wahr wirkt, der im Bilde zeigt, wie die Natur ihm erscheint, mag sie wie auch immer beschaffen sein.

Aber wenn diese Errungenschaften unschätzbar waren, so ändert das nichts an der Thatsache, dass mancher Deutsche seinem innersten Wesen Zwang anthat, indem er sich fremde Erkenntnisse zu eigen machte. Man hat bei uns jahrelang Luft gemalt, wo man sie nur irgend sehen konnte, und manchmal auch, wo man sie, ehrlich gestanden, nicht sah. Die natürlichen Dinge, die so fest und entschieden auf dem Boden stehen, und die von einer klaren Sonne scharf und deutlich hingestellt werden, mussten sich verschleiernde Umdeutungen gefallen lassen. Die Nachkommen Albrecht Dürers, deren Wesen eigentlich darauf gerichtet war, die Gestalt in harter Eckigkeit zu sehen, in denen es mit vernehmlicher Stimme nach plastischer Gestaltung und körperlich überzeugendem Leben rief, sie bequemten sich in gläubiger Unterordnung unter die mit Recht bewunderten Lehrer — neben den Franzosen auch die Schotten —, vieles zu unterdrücken und zu verschweigen, was ihren Gestalten zu solchem Leben hätte helfen können. Nur die Luft zu malen, galt als die Hauptsache, das andere finde sich schon. Und so malte man Luft! Es mag manchem hart genug angekommen sein, die natürliche Liebe seines Auges zu betrügen und sich einzureden, dass es ihm sehr um die angenehme Unklarheit zu thun sei. Denn mit der plastischen Greifbarkeit ging gleichzeitig etwas von dem Besten verloren, das diesen Naturen — vielleicht eben weil sie Deutsche waren — ganz besonders am Herzen lag: Das intim Individuelle konnte nicht gleich lebendig geschaut werden, wenn die Sorge an erster Stelle stand, ob man auch ein rechter Impressionist sei. Selbst Max Liebermann, der sonst an intim beobachteten Gestalten dem Ausdruck scharf charakteristischer Bewegung mit aller Hingebung gehuldigt hatte, liess sich jahrelang all diese feinsten Besonderheiten recht geflissentlich unterschlagen durch atmosphärische Einflüsse und Beleuchtungen, die er mit Fleiss aufsuchte. Durch den Schatten oder durch die spielenden Lichter, die mehr noch als jener die feste Form auflösen und ihr Vorhandensein abzuleugnen scheinen. Nun malte er Licht und Luft, der sonst den Menschen hinzustellen begehrte. Und was hat es wieder zu bedeuten, dass er abermals einige Jahre später diesen Menschen in die helle Sonne rückt? Das heisst mit deutlichen Worten so viel als: Die deutsche Malerei will wieder klare Form sehen, sie wagt es, die Augen wieder ganz aufzumachen, ohne Furcht, dass sie dadurch jene höhere Wahrheit verfehlen werde, welche der Impressionismus so angelegentlich suchte. Denn die Gaben und Einsichten, die dieser zu verleihen hat, sind inzwischen bereits unter Dach und Fach gebracht. Man kann nun jede Ernte in dem Wirklichen halten.

Es ist bisher noch niemand den Freilichtbedingungen voller gerecht geworden, als Liebermann in dem Bilde der badenden Buben erreicht hat, das er 1900 in der Berliner Secession zeigte (Abb. XV. Jahrg. S. 461). Und mehr noch offenbart sich dies neue Begehren in den Bildern vom letzten Sommer, in denen alle Details, sogar fliegende Sperlinge im Schatten des Vordergrundes, ein aufmerksames Auge gefunden haben. Hier ist eine neue Freude an der Bestimmtheit der Form, die bei aller Bewegtheit fest begrenzt und rund in die Augen fällt. Gleichzeitig haben noch andere den Weg zurückgefunden, nachdem sie bei den Fremden sich umgetrieben hatten. Was anders ist es, das Ludwig Herterich in seinem stahlgepanzerten Ulrich von Hutten (Abb. XIV. Jahrg. H. 24) aussagte, nämlich: dass ihm das Leben fortan kein blosser Farbentraum, kein Auflösen der Wirklichkeit in noch so intim gefühlte Tonwerte wie früher, sondern ein Innewerden ist männlich aufrechter Tüchtigkeit, dem das Eiserne hart und das Robuste voll Blut und Mark ist. Und ebenso liess Exter seine Farbenmystik und malte mit ungestümem Strich allerlei Dinge, an denen ihr Körperliches ihm am wichtigsten war. Auch Ludwig Corinth hatte sich einmal abgeplagt, von Rauchringen erfüllte Stubenluft zu malen, die ihm gerade all das verbarg, worauf sein Sinn mehr noch als der jener anderen gerichtet war: warmes Leben in seiner greifbaren Deutlichkeit. Dies eifrige Mühen um ihm eigentlich fremde Ideale ist auch bei Corinth nicht ohne Erfolg geblieben. Es hat, was sonst brutal und schwer bei ihm war, gemildert und es hat auch seine Farbe, einst trüb und ohne Seele, verklärt und gesänftigt, obwohl das koloristische Gefühl ihm nicht so ganz Natur ist wie die Freude an der Form, so dass seine Farbe sich mehr in einzelnen spontanen

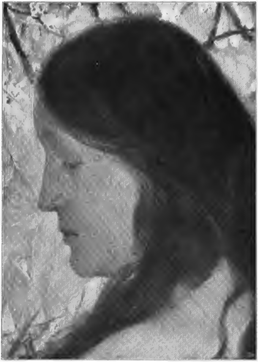


EMILE RENÉ MÉNARD FRÜHLING

Ausbrüchen als in einer völligen Harmonie ganzer Bildflächen äussert. Auch schwankt gerade dieser Künstler noch manchmal zurück und stellt eine Gestalt, die er mit derber Freude am Leben bildete, in eine Umgebung, die nichts ist als Dunst und schwächliche Farbe — der eigentlich falsch verstandene Impressionismus.

Eines der vorzüglichsten Mittel, um die Plastik der Erscheinung hervorzuheben, findet die Malerei, indem sie mutiger das Hell und Dunkel gegen einander setzt, als es in den Tagen des überzeugtesten Plein-air erlaubt war. Sogar das Schwarz, dem damals mit Leidenschaft die Existenz abgesprochen wurde, taucht wieder auf. Es wäre doch auch sonderbar gewesen, wenn es in Wirklichkeit, wie impressionistische Koloristen haben wollten, nichts anderes als ein verkapptes Violett gewesen wäre. Woher dann nur das Wort „schwarz" in der Sprache?

Jedenfalls sucht der deutsche Kolorismus von neuem sein Heil in einem vertrauenden Anschluss an die Natur, bei der er am sichersten seine Schönheit zu finden erwartet. Unter den ersten Ludwig von Hofmann. Ihm, dem wie vielleicht keinem zweiten Deutschen der französische Geschmack eine leitende Hand geworden, blieben zum Teil auch die Gefahren nicht erspart, die jenem drohen. Die malerischen Stimmungen drängen sich in solcher Fülle zu ihm, dass er den einzelnen häufig die wünschenswerte Prägnanz der Ausgestaltung versagt. Die Grenze zwischen impressionistischer Absicht und skizzenhafter Leichtherzigkeit verschiebt sich dabei zuweilen und so berührt seine Linie manchmal jene Klippe, die sich der immer weiteren Ausbildung des Impressionismus, wie wir gesehen haben, drohend entgegenstellt. In der Farbe dagegen lässt Hofmann sich von der Naturtreue nichts abdingen. Mögen andere klagen, dass



EDUARD SELZAM STUDIENKOPF

die Wirklichkeit brutal sei, und dass ein verfeinerter Geschmack die bunten Strahlen durch künstliche Mittel umgestalten müsse: sänftigen oder verstärkend vereinfachen. Seine Augen, hingenommen von den zauberischen Lichtspielen der Sonne, können sich keine wirksamere Schönheit träumen als das Gold und Perlmutter, das sie auf dem Wasserspiegel malt, oder das Smaragdgrün, das der Abendschatten über die Wiesen ausbreitet. Was uns also im Wirklichen entzückt, sollte im Kunstwerk nicht heimatsberechtigt sein, sollte erst einer Adelung bedürfen? Ihm wird man das nimmermehr einreden. Er lässt nicht von dem Geschauten und darum ist Wahrheit und Kraft in seiner Farbe bei aller Märchenlieblichkeit. Und wenn wir uns an ihr erquicken, so geschieht dies um so inniger, weil wir unsere eigenen Erinnerungen in diesen begeisterten Zeugnissen vom Wirklichen wiedererkennen.

Es liessen sich noch mehr Beispiele anführen für diese Umwandlung, die immer mehr offenbar werden wird, aber es kommt nicht darauf an, viele Namen zu nennen.

Wer so die Augen auf die neue Entwicklung der deutschen Malerei richtet, der kann gleichzeitig jenseits des Rheins ein Symptom nicht übersehen, das auf einem ähnlichen Rückschlag basiert. Auch von französischen Malern ist das Bedürfnis nach einem engeren Anschluss an die Natur empfunden worden. Die Resultate des Impressionismus sollen keineswegs verworfen werden. Aber man beginnt neu an der Stelle, wo Courbet aufhörte und Manet einsetzte. In der Bretagne, inmitten einfacher, künstlerisch noch unausgeschöpfter Verhältnisse, unter einer hellen, heissen Sonne, suchen die Cottet und Simon (vergl. H. 2 d. l. Jahrg.) Vorwürfe für ihre Pinsel, an denen sie die Unerschrockenheit ihrer Augen beweisen können. Auch ihnen behält die Wirklichkeit immer recht. Sie suchen angelegentlich das Charakteristische der Erscheinung und volle plastische Wahrheit, und was die Sonne der Mühe wert hält zu bescheinen, das erweckt in ihren empfänglichen Seelen die helle Freude des Verständnisses. Diese Regungen erscheinen vereinzelt, wenn man sie mit dem einmütigen Impuls vergleicht, der durch die deutsche Kunst geht. Welchen Einfluss sie etwa auf die französische Auffassung malerischer Probleme im ganzen gewinnen werden, wird erst die nächste Zukunft zeigen.

KUNST UND LEIDENSCHAFT

Den Künstler treibt als stärkste Kraft
Ein Herz voll heisser Leidenschaft,
Das trägt ihn wie auf Flügeln,
Doch lass dich nicht von seinem Glühn
Phantastisch hier und dorthin ziehn,
Musst es besonnen zügeln,
Dann hebt es, wenn dein Drang es will,
Selbst in die Sterne deinen Sinn,
Dann führt es dich auch ernst und still
Durch eines Abgrunds Schönheit hin!

Max Bewer

GEDANKEN

Bis zum vierzigsten Jahre imponieren einem die Menschen, — später nur ihre Werke.

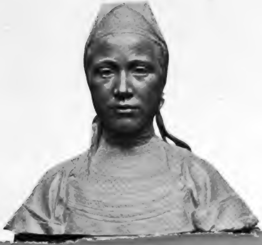
•

Die Kunst macht älter, wenn man jung ist, und jung, wenn man älter wird.

•

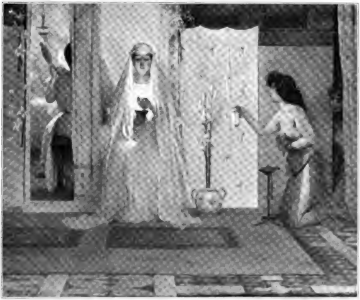
Sie wechseln die Posen — das nennen sie Entwicklung.

Marie Stona

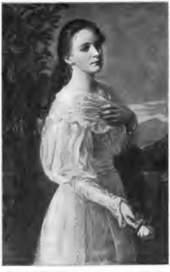


wie den »Cimbernkampf« (1889) und einige angefangene oder nicht ganz vollendete Sachen und gerade diese letzten, wie die Allegorie der »Malerei« (1872), die dem Flötenspiel eines Waldgottes lauschenden Dryaden (1896) eine Farbenskizze zu den »Gefilden der Seligen« u. a. m. sind von einer ganz einzigen Ursprünglichkeit der farbigen Reize. Einiges andere aus Frankfurter Privatbesitz, die »Pietà« und die »Venus« gehört zur Kategorie der guten alten Bekannten, die man immer gerne wiedersieht.

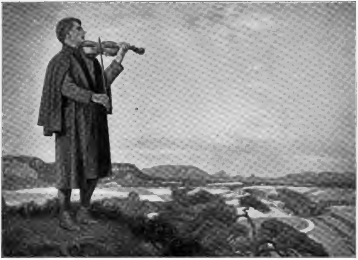
BERLIN. Endlich kommt auch in die Ausstellungen von *Ed. Schulte* etwas Leben. Als »clou« der jüngsten ist ohne Frage LUCIEN SIMON'S »Cirque forain« anzusehen (den Lesern d. Zeitschr. aus der a. S. 451 d. vor. Jahrg. gebrachten Abbildung bekannt), der im vergangenen Jahre in Paris dem Künstler soviel Ruhm brachte und bis vor kurzem die Dresdener Ausstellung zierte. Ein wunderbar gemaltes Bild und auch als Beobachtung hervorragend. Der dämmerige Zuschauerraum mit den köstlich charakterisierten Typen der bretonischen Bauern, der rotbraune Clown und als Lichteffekt die Erscheinung der Seiltänzerin in Weiss und Grün mit der Tricolore — man kann nichts Schöneres sehen. Sehr fein ist auch das »Café d'Harcourt« von dem verstorbenen Belgier HENRI EVENEPOEL, augenscheinlich eine Studie, der durch die Einfügung der Figur einer scharlachrot gekleideten Demimondaine in das prächtig geschilderte Caféhaus-Milieu eine bildmässige Pointe gegeben wurde. Aus der Dresdener Ausstellung stammt ferner eine »Prozession« von CHARLES COTTET, die sehr gross ist, aber kaum etwas von den Tugenden ahnen lässt, die des Künstlers bessere Werke auszeichnen. Die eigentliche Physiognomie der Ausstellung gaben die Kollektionen von LESSER URY, MARTIN BRANDENBURG und PHILIPP KLEIN. URY bietet sozusagen einen geschichtlichen Ueberblick über seine Kunst, indem er ausser neueren Arbeiten eine Reihe seiner ältesten Bilder, mit dem Jahre 1883 beginnend, vorführt. Man findet es vor diesen sehr begreiflich, dass damals grosse Hoffnungen auf Ury gesetzt worden sind. Trotz allerlei Unvollkommenheiten verraten seine Darstellungen vom Lande und aus den Cafés ein starkes Talent. Die schwierigsten Beleuchtungsprobleme sind mit anerkennenswertem Geschick gelöst. Später kommt dann die Entwicklung nach der koloristischen Seite. Die Farben werden brennend, leidenschaftlich. Feuriges Gelb und glühendes Rot werden gegen schwärzliches Grün und Violett gesetzt. Glänzende Abendhimmel spiegeln sich in dunklen Flüssen und Kanälen. Rote Dächer gleissen im Schein der untergehenden Sonne. Violett schimmern die Gipfel des Hochgebirges über tiefblauen italienischen Seen. Die ganze Natur scheint brünstig geworden. So sinnlich schöne Effekte mit diesen Landschaften erzielt werden — die Abwesenheit jedes tieferen Gefühls für das Wesen der Natur wirkt auf



HIPPOLYTE FOURNIER ••• DIE KLUGEN UND DIE THÖRICHTEN JUNGFRAUEN die Dauer unbefriedigend. Urys Porträts, in dieser Weise gemalt, frappieren zunächst, leiden aber an dem gleichen Mangel. Man sieht schliesslich nur die Unvollkommenheiten der Zeichnung. Als Probe seiner Versuche auf dem Gebiet der Monumentalmalerei stellt der Künstler einen ›Jeremias‹ aus, der sich grimmig-schmerzvoll auf einem Hügel gelagert hat. Das Gelungenste an dem grossen Bilde ist ein wunderbar luftiger Sternenhimmel, der sich hoch über den Propheten spannt. Er giebt dem Ganzen die Stimmung und lässt vergessen, dass der Dichter der Klagelieder, wie alle ähnlichen Geschöpfe Urys, eine zusammengequälte unorganische Gestalt ist. Als eigenartige Komposition aber hat das Bild unbedingt seine Vorzüge. Martin Brandenburg beweist in einigen Landschaften aus Norwegen, dass den abgebrauchten Fjordmotiven von einem ernsthaften Künstler sehr wohl noch neue Seiten abgesehen werden können. Wie blaue Schatten an den riesigen Bergen hinaufsteigen, was mit einem dunklen Wrack im klaren Wasser ausgedrückt werden kann, was ein neuer Standpunkt für ein scheinbar triviales Motiv bedeutet, zeigt er mit schönem, künstlerischem Erfolge. Seine Bilder sind freilich etwas trocken in der Farbe, aber bei aller Treue gegen die Wirklichkeit Leistungen von sehr persönlichem Charakter und anerkennenswerter malerischer Haltung. Bei Philipp Klein's Arbeiten erfreut vor allem die liebenswürdige Natürlichkeit des Ausdrucks und die frische, gesunde Farbe. Der Künstler liebt den blauen Sommertag, den hellen Sonnenschein und die lichten Schatten. Lustwandelnde hellgekleidete Damen im Walde oder auf schattigen Wegen am See, angestrahlt von dessen Reflexen, malt er gern. Aber auch Bauerngärtchen reizen ihn, in denen die Hühner sich sonnen; ein Bauernstübchen mit roten Betten, dessen Bewohnerin, mit Hemd und Rock flüchtig bekleidet, ans Fenster geeilt ist, um auf die Gasse zu schauen; der Schwetzinger Schlossgarten mit dem wie verzaubert in der hellsten Sonne stehenden Rokokoschlösschen. Klein's reifste Leistung ist ein Blick auf ›die Jesuitenkirche in Mannheim‹ und eine belebte Strasse zu deren Füssen. Als Freilichtschilderung ganz hervorragend, sehr fein als Ausschnitt und als Malerei bei aller Helligkeit so tonschön und farbig wie man sich dergleichen nur wünschen kann. Das lebensgrosse Freilichtbildnis einer Dame in lachsroter Toilette hat schöne malerische Vorzüge, lässt aber als Persönlichkeitswiedergabe Einiges zu wünschen übrig. Der flotte, breite, lebendige Vortrag lässt Klein mit seinen sonstigen künstlerischen Tugenden als einen Vielversprechenden für die Münchener Kunst erscheinen. Von dem vortrefflichen Eduard Thöny, der im Simplicissimus der modernen Gesellschaft so bitterlustige Wahrheiten sagt, ist eine Reihe der besten Zeichnungen hier zu sehen. Unter den sonstigen Ausstellern treten die Düsseldorfer Fritz von Wille und Robert Böninger mehr durch die Zahl als durch die Güte ihrer Bilder hervor. Aug. Neven-Dumont lässt sehr dunkle Bildnisse sehen, die kaum auf mehr als auf Geschmack schliessen lassen, Emil Rosenstand Zeichnungen, die nach Marolds Eleganz zielen. In Robert Nau-Yahn lernt man einen Pariser Schmuckkünstler kennen, der als Motive für Ringe, Broschen, Gehänge, Kämme die Formen von Vögeln, Reptilien, Fischen und Insekten verwendet, dessen Arbeiten sehr unbequem zu tragen sein müssen und der von dem Glanz des Metalls und dem Reiz schimmernder Steine wenig zu halten scheint. — Im *Salon Keller & Reiner* herrscht absolute künstlerische Ebbe. Die vorgeführten Kollektionen von G. M. Stevens (Brüssel) H. Hendrich, O. Goetze, Anna Costenoble, Th. Johannsen, C. O'Lynch von Town bieten nichts, worüber zu reden lohnte, es sei denn die völlige Unzulänglichkeit einer stattlichen Reihe von Bildern. Ein paar Porträts von Sabine Reicke sehen leidlich interessant aus. In der Möbelabteilung fällt eine sehr hübsche Zimmereinrichtung im Empire-Geschmack, helles Birnbaumholz mit schwarzen Einlagen von Maria von Brocken auf. Verfehlt ist nur ein Ecksopha, in dessen Rückwand in Kopfhöhe unter Glas Stiche angebracht sind. Es muss sehr unangenehm sein, den Kopf gegen das Glas zu legen und dieses bei einer heftigen Bewegung vielleicht einzudrücken. — Der *Verein Berliner Künstler* hat (unter Erhöhung der Mitglieder-Beiträge) beschlossen, die Ausstellungen im *Künstlerhause* doch fortzusetzen. Es giebt jetzt dort eine *Ausstellung der vereinigten Berliner Klubs.* Die Sache sieht im allgemeinen nicht übel aus, aber da ausschliesslich Mittelgut vorgeführt wird, fehlt es an eindrucksvoller Wirkung. Auf solche Darbietungen wird das anspruchsvolle Berliner Publikum — und nur dieses kommt für die winterlichen Salonausstellungen in Betracht — schwerlich reagieren. Von den interessanteren Berliner Künstlern hat sich keiner beteiligt. Skarbina, Arthur Kampf, Dettmann haben die Bilder geschickt, mit denen sie, nicht gerade glücklich, in Dresden vertreten waren. Im übrigen dominieren die Bracht-Schüler, die sich leider immer mehr für das Interessantmachen der Natur begeistern und deren Landschaften dadurch vielfach unaufrichtig wirken. Es ist in hohem Grade bedauerlich, dass die Künstler sich nicht von der Einbildung frei machen können, die Ausstellungen seien lediglich ihretwillen da. Sie werden noch viele Ent-



ADOLF BROUGIER BILDNIS

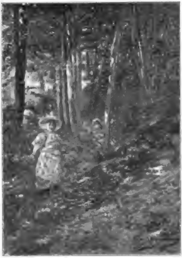


AUG. WILH. ULMER — ADAGIO

täuschungen erleben, bis die Verhältnisse der beteiligten Faktoren dahin richtig gestellt sind, dass das Publikum in einer Ausstellung nur Anregung, der Künstler zunächst nur Ehre erwartet. Das Bilderverkaufen ist eine Angelegenheit, unter der das Publikum nicht leiden darf. H. R.

WIEN. *Künstlerhaus.* Eine Kollektion von DEFREGGERS füllt die Räume im ersten Stock des Künstlerhauses. Die Kunst des Meisters ist in allen ihren Entwicklungsmomenten vertreten, und das Publikum zeigt für diese Darbietungen eines ihrer erklärten Lieblinge grosses Interesse. Die Parterresäle bergen meist nur Wiener Künstler. Es ist eine recht stille Herbst-Ausstellung, so mehr eine eingeschobene Programmnummer vor der eigentlichen Première. Vier Säle enthalten Kollektiv-Ausstellungen. Landschaftsmaler DARNAUT zeigt in achtzig Nummern den erstaunlichen Fleiss, mit welchem er emsig die Natur zu erkennen suchte. Sehr weich und still war immer Darnauts Art; sein Pinselstrich sehr ängstlich und spitz. Jetzt, nachdem der Künstler ein Jahr bei den Worpswedern zubrachte, ist eine willkommene Breite seiner Vortragsweise zu bemerken. Im Nebensaale giebt KARL PIPPICH Wiener Stimmungen. Das Leben der Strasse sucht er in der Manier Raffaellis festzuhalten. Oft gelingt ihm eine malerische Stimmung, meist aber misslingt ihm die Bewegung, zu treffen. Das Gehen, Fahren, Ausweichen, das Ineinanderschieben der Passanten ist nicht geschaut. Man glaubt nicht den Strassenlärm zu hören. Abendstimmungen trifft Pippich oft mit feiner Empfindung. Aehnliche Themen behandelt JOH. NEP. GELLER. Volksbilder im Grünen. Meist Praterbilder, wo auf Wiesen Kinder spielen, Gouvernanten sich ihre Erlebnisse erzählen, Liebespaare wandeln. Hier ist die Beweglichkeit wohl gelungen. Nur will Geller oft auf Kosten der Logik Beleuchtungseffekte erzielen, und seine unvermittelten lila und blauen Schatten tauchen seine Bilder in Unruhe. Eine ganz neue Erscheinung interessiert: JEHUDO EPSTEIN. Skizzen italienischer Landschaften, Vegetationsbilder, Porträts, Interieurscenen sind mit sehr malerischem Temperament gegeben. In breiten Modellierungen behandelt Epstein die Fläche. Keine Kontour, nur nebeneinander gesetzte Tönungen. Unheimlich lebendig wirken die derb und beinahe roh hingestrichenen Porträtköpfe. Epstein weiss vielerlei zu sagen, ob er auch viel zu sagen hat, muss er erst zeigen. Vorläufig überwiegt das Können den Inhalt. Zu viel Routine aber ist gefährlich, sie verhindert oft die Entwicklung künstlerischer Innerlichkeit. — Von der soeben eröffneten Ausstellung der „*Secession*" im nächsten Heft. — Für die im Entstehen begriffene „*Moderne Galerie*" wurden von staatlicher Seite MAKART's ›Fünf Sinne‹, sowie ein Deckengemälde des Meisters angekauft. B. Z.

MÜNCHEN. In *Kaesers Kunstsalon* hat der Maler AUGUST WILHELM ULMER etwa zwanzig Gemälde zur Schau gebracht. Schon das in der Frühjahr-Ausstellung 1901 der hiesigen Secession vorgeführte und hierüber abgebildete ›Adagio‹ dieses Künstlers konnte als eine schöne Talentprobe des auf der Münchener Akademie unter Hoecker, dann in Dresden bei Preller ausgebildeten Malers gelten. Sprach sich doch, auch in dem an Thoma gemahnenden Stimmungscharakter des Bildes, ein wohlthuendes Bestreben nach schlicht-ernster Gestaltung und Vermittlung des gewordenen Eindrucks aus. Was Ulmer jetzt als die künstlerische Ausbeute wohl eines diesjährigen Sommeraufenthaltes in den Berchtesgadener Bergen und sonstwo in der oben erwähnten Kollektion in Bildern wie ›Der Watzmann mit dem Steinernen Meer‹, ›Berchtesgaden‹, ›Abendsonne‹ (aus der sächsischen Schweiz), ›Watzmann und Hochkalter‹ bietet, ist durch die gesunde Weiterentwicklung, welche sich darin ausprägt, ein neuerlicher Beweis für die Begabung und den Fleiss des jetzt achtundzwanzigjährigen Künstlers. Die den Bildern hier und da anhaftende vedutenhafte Korrektheit dürfte bald einer freieren Auffassung Platz machen. — Die *Galerie Heinemann* hat eine aus nicht weniger als 145 Nummern bestehende Ausstellung von Werken Otto von Fabers du Faur veranstaltet, die dessen künstlerischen Nachlass unter Hinzuziehung von mancherlei Stücken aus hiesigem Privatbesitz umfasst. Sie bietet ein gutes Bild von dem Entwicklungsgange dieses Malers, dessen eigenartige Stellung in der Münchener und Deutschen Kunst bei Gelegenheit unseres Nekrologes bereits betont wurde.



ERNST ZIMMERMANN (†) IM WALDE

DENKMÄLER

DÜSSELDORF. Am 17. November wurde das *Moltke-Denkmal* enthüllt, das gemeinschaftliche Werk des vor kurzem gestorbenen Josef Tüshaus und des Bildhauers Josef Hammerschmidt. Die 3,25 m hohe Figur Moltke's ist die letzte grössere Arbeit des Erstgenannten, der in diesem Standbild des ›Schlachtendenkers‹ ein Werk geschaffen hat, das ein beredtes Zeugnis seiner Meisterschaft ist und seinen Namen vorzugsweise fortleben lassen wird als den eines der vornehmsten Mitbegründer der noch jungen Düsseldorfer Bildhauerschule. Tüshaus hat den Feldmarschall stehend, mit umgehängtem Paletot, den Oberkörper etwas nach vorn geneigt, dargestellt. Der ernste, ruhig-sinnende Ausdruck des Kopfes ist vorzüglich gelungen. An dem reichgegliederten, mit Namen und Emblemen gezierten Sockel, hat Josef Hammerschmidt auf der einen Seite die Figur eines siegesfrohen Soldaten, der jubelnd dem Feldmarschall einen Lorbeerkranz darreicht, dargestellt, eine glücklich erfundene und dem Künstler im Ausdruck prächtig gelungene Figur. Die auf der anderen Seite angebrachte figürliche Gruppe, die ebenso gut erdacht ist, stellt einen sitzenden alten Arbeiter, einen Veteranen von 1870/71 dar, zwischen dessen Knieen ein Knabe, mit einem hölzernen Schwert bewaffnet, steht, und gespannt der Erzählung des Alten von den Thaten des grossen Feldmarschalls zuhört. Die Seitenfiguren bilden in ihrer bewegten, lebendigen Darstellung einen wirksamen Gegensatz zu dem in ruhiger, ernster Haltung auf dem Sockel stehenden Moltke. Die gelungene Ausführung macht dem begabten jungen Bildhauer, einem Schüler Prof. Carl Janssens, alle Ehre. tz.

BONN. Die Konkurrenz um das hier zu errichtende Denkmal des Chemikers Kekulé, an der die Bildhauer Breuer, Brütt, Everding, Magnussen und Küppers mit zusammen sieben Entwürfen beteiligt waren, hat das Resultat gehabt, dass Hans Everding und Albert Küppers, die ausser einer stehenden auch eine sitzende Figur eingesandt hatten, zu einem nochmaligen Wettbewerb unter Einreichung umgearbeiteter Entwürfe aufgefordert wurden.

WASSERBURG. Die für die Ausschmückung des grossen Saales im hiesigen Rathause unter einer Anzahl von Künstlern veranstaltete engere Konkurrenz ist ergebnislos verlaufen, da keiner der eingereichten Entwürfe vom Preisgericht zur Ausführung empfohlen werden konnte. An die nachstehenden acht Münchner Künstler: J. C. Becker-Gundahl, Julius Diez, Prof. Ludwig Herterich, Otto Hupp, Prof. Wald. Kolmsperger, Max v. Mann-Tiechler, Prof. Aug. Spiess, Josef Widmann ist die Einladung zur Beteiligung an einer neuerlichen Konkurrenz ergangen.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Angelo Jank's mehrfarbige Zeichnungen, von denen eine in verkleinerter, dem Original getreuer Wiedergabe diesem Hefte vorangestellt ist, bilden eine von Sammlern vielbegehrte Specialität dieses Künstlers. Der Gegend um und in Rothenburg entnimmt er mit Vorliebe die Vorwürfe für diese Art von Schöpfungen. — Am 15. November starb der Maler Professor Ernst Zimmermann im Alter von nur neunundvierzig Jahren. Er entstammte einer Künstlerfamilie und ward am 14. April 1852 als Sohn des Malers Reinhold Zimmermann in München geboren, von dem er auch die erste künstlerische Unterweisung empfing. Den eigentlichen Grund seiner Auffassung legte er aber bei W. v. Diez, zu dessen meistgenannten Schülern er gezählt hat und dessen altmeisterlicher Richtung er eigentlich sein Leben lang treu blieb, was aber nicht ausschloss (vergl. die hier gegebenen kleinen Proben seines Schaffens, die wir noch in unseren Mappen bewahrten), dass ihn auch die Luft- und Lichtprobleme der modernen Freilichtmalerei beschäftigten. Sein Lieblingsgebiet war das biblische Historienbild, das er nach einigen humoristischen Genrebildern (wir erwähnen auf diesem gelegentlich auch weiter gepflegten Gebiet die im X. Jahrg. der ›K. f. A.‹ S. 370 reproduzierten ›Würfelspieler‹, ›Geschäftsfreunde‹ I. Jahrg. S. 314 und ›Das Ei des Kolumbus‹ VIII. Jahrg. S. 88), 1879 mit dem Bilde ›Der zwölfjährige Jesus im Tempel‹ betrat. 1883 folgte die durch ihre echt-deutsche, idyllische Auffassung bestechende ›Anbetung der Hirten‹ (Münchener Pinakothek), 1886 ›Christus und die Fischer‹, 1888 ›Christus Consulator‹ (Leipziger Museum. Abb. III. Jahrg. S. 278), 1892 ›Christus erscheint dem Thomas›, 1893 ›Rast auf der Flucht nach Aegypten‹ (Abb. IX. Jahrg. S. 54), 1895 ›Kommet her zu mir‹. Einen guten Namen auch hat sich Zimmermann durch seine virtuos gemalten Fischstilleben erworben, mit denen er glänzende dekorative Wirkungen verfolgte. Noch die heurige ›Internationale‹ im Glaspalast enthielt zwei solche Schöpfungen, in der hiesigen Pinakothek ist er auch in dieser Beziehung charakteristisch vertreten. Der Verstorbene, 1886 mit dem Professortitel ausgezeichnet, war seit 1887 Ehrenmitglied der hiesigen Akademie der Künste. — Am 16. November starb der Maler und Radierer **Hugo Degenhard**. Der 1866 hierselbst geborene, ursprünglich auf der Kunstgewerbeschule, dann in der Malschule Hollosy und auf der Akademie unter Otto Seitz ausgebildete Künstler konnte in seinen nach schlichter Naturwahrheit strebenden Landschaften, die vielfach im Kunstverein und auch auf Ausstellungen der Secession erschienen, als eine hoffnungsvolle Kraft unter den jüngeren hiesigen Landschaftern gelten.

ERNST ZIMMERMANN
(† 15. November 1901)

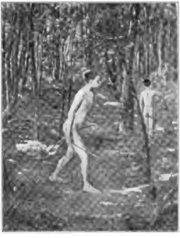
GESTORBEN: In Stockholm am 18. Oktober der Maler **Johann August Malmström**, am 31. Oktober in Kopenhagen der Geschichts- und Genremaler Prof. **F. E. Lund**, ebenda im November der Bildhauer Prof. **Th. Stein**.

BERLIN. Prof. **Peter Breuer** ist jetzt definitiv mit der Schaffung des Kaiser Friedrich-Denkmals für Köln beauftragt worden. — Prof. **Eugen Bracht** hat einen Ruf an die Dresdener Akademie erhalten und angenommen. Eine Reihe von Schülern wird ihn dorthin begleiten, wie es in Akademie-Kreisen bei derlei Anlässen oft der Fall zu sein pflegt. In Bracht verliert die Berliner Akademie eines ihrer hervorragendsten Mitglieder (auch deren Senat gehörte er an), die Hochschule für die bildenden Künste einen bedeutenden Lehrer. — Die Zahl der Studierenden der Hochschule ist gegen das Vorjahr nicht unbeträchtlich gestiegen. Die sieben von der Hochschule unabhängigen Meisterateliers für die bildenden Künste werden von elf Malern, acht Bildhauern, drei Graphikern und drei Architekten besucht. Mit Ausnahme des v. Endeschen Ateliers für Baukunst ist deren Umzug nach dem Neubau der akademischen Unterrichtsanstalten bereits erfolgt. Wann der Rest der Malklassen etc. übersiedeln wird, ist noch nicht zu bestimmen.

VERMISCHTES

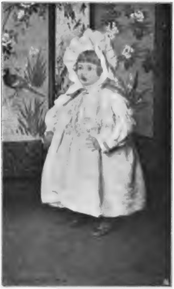
MÜNCHEN. Der *Bilderdiebstahl* bei Frau Prof. **Grützner** stand dieser Tage bei der Strafkammer des Landgerichts München I zur Verhandlung. Es handelt sich, wie seiner Zeit aus Berichten in Tagesblättern bereits bekannt geworden ist, um die Entwendung einer Anzahl Gemälde und Zeichnungen von Grützner, Defregger, Wenglein, Wopfner, Hellrath, Gebler, Raupp etc., die in fremder Verwahrung von seiten ihrer Besitzerin deponiert waren. Ein Teil der Bilder war in den Rahmen durch Kopien ersetzt worden. Als Dieb wurde ein Schreiner ermittelt und jetzt verurteilt, ein zweiter Angeklagter, der Hehlerei bezichtigt, weil durch ihn die Originale zum grössten Teil sodann an hiesige kleinere Kunsthändler gelangt waren, wurde freigesprochen.

BERLIN. Manchmal schon dürfte die Frage aufgetaucht sein, ob die Verkaufsbureaux oder Geschäftsleitungen von öffentlichen Kunstausstellungen verpflichtet sind, dem Künstler den Namen des Käufers zu nennen, der durch ihre Vermittlung ein Werk des Betreffenden gekauft hat. Hat doch der Künstler u. a., wenn er z. B. das Vervielfältigungsrecht seiner Bilder verkaufen will, ein vermögensrechtliches Interesse daran, den Namen des Käufers zu kennen, denn an sich ist dieser nicht verpflichtet, ihm oder einem Sonstigen das Kunstwerk zur Vervielfältigung zur Verfügung zu stellen. Nach dem Dafürhalten der ›K.-Ztg.‹ wird man die eingangs berührte Frage bejahen müssen. In der Regel wird zwischen dem Künstler und den Geschäftsleitungen ein Maklervertrag im Sinne des



ERNST ZIMMERMANN (†) ZAHME INDIANER

Bürgerlichen Gesetzbuches, § 651 ff., vorliegen, wonach die Geschäftsleitung die Vermittlung des Verkaufs der Kunstwerke übernimmt und für den Fall, dass sie den Verkauf vermittelt oder dass der Verkauf infolge der Ausstellung zustande kommt, eine meist vorher festgestellte Vergütung erhält. Die Geschäftsleitung übernimmt dabei die Verpflichtung, die gegenseitigen Erklärungen zu übermitteln, den Parteien die äusseren Verhandlungen abzunehmen und die Interessen ihres Auftraggebers nach Möglichkeit wahrzunehmen, insbesondere den günstigsten Verkaufspreis zu erzielen. Die Geschäftsleitung kann aus diesen Verpflichtungen unmöglich eine Berechtigung herleiten, den Käufer des Kunstwerkes dem Künstler zu verschweigen. Ebensowenig erwächst ihr für die Regel aus ihrer Vermittlung dem Käufer gegenüber eine andere Verpflichtung, als das Werk dem Käufer als Eigentum zu übergeben. Eine Verpflichtung zur Verschwiegenheit entsteht daraus für die Geschäftsleitung dem Käufer gegenüber nicht. Diese allgemeine Regel erleidet allerdings in der Praxis nicht selten Ausnahmen. Es giebt genug Käufer, die beim Verkauf sich ausdrücklich ausbedingen, dass sie, sei es ganz allgemein, sei es insbesondere dem Künstler gegenüber, nicht genannt werden dürfen. Geht die Geschäftsleitung auf diese Kaufbedingung ein, so muss sie dem Künstler davon Mitteilung machen, damit dieser in der Lage ist, rechtzeitig den Verkauf an einen Unbekannten abzulehnen. Ein Verzicht des Künstlers, den Namen des Käufers kennen zu lernen, kann nicht vermutet, er muss ausdrücklich ausgesprochen werden.



LOUISE COX ·LEONARD·

STUTTGART. Der *Württembergische Kunstverein* hielt am 19. November seine diesjährige Generalversammlung ab. Die Einnahmen und Ausgaben des Vereins bilanzierten für das Vereinsjahr 1899/1900 mit M. 30 167.07, für 1900/1901 mit M. 36 748.97. Die Zahl der Mitglieder betrug am Schluss des letzten Vereinsjahres 2381 mit 2476 Anteilscheinen. Privatverkauf auf den Ausstellungen des Vereins wurden vermittelt 1899/1900 für M. 35 872, 1900/1901 für M. 53 070, in welch letzterer Ziffer 30 200 M. einbegriffen sind, für die auf der Ausstellung französischer Künstler verkauften Werke. Von März bis Mai 1901 stattfindend, war diese neben der permanenten Kunstausstellung des Vereins ein Hauptmoment der abgelaufenen zweijährigen Verwaltungsperiode. Ihr finanzieller Erfolg war leider kein guter; die vom Verein zu deckende Hälfte des Defizits belief sich auf M. 827.94. Für die von Mitte Februar bis Ende März 1902 geplante Ausstellung von Werken württembergischer Künstler ist bereits eine besondere Lotterie von Kunstwerken staatlicherseits genehmigt worden, für die Ankäufe im Gesamtwert von ca. 34 000 M. beabsichtigt werden. Zu Ankäufen für die ordentliche Kunstvereinslotterie stehen ca. 14 000 M. zur Verfügung.

NEUE KUNSTLITTERATUR

Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre. 2 Bände (Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 12 M. gebunden 15 M.).

Konrad Lange hat nun seine Theorien über das Wesen der Kunst, über die er ja auch in dieser Zeitschrift schon manche interessante Ausführungen veröffentlicht hat, in einem zweibändigen Werke zusammengefasst. Die Schrift ist aus akademischen Vorlesungen und aus dem mündlichen Verkehr zwischen Lehrern und Hörern hervorgegangen. Das sichert ihr von vornherein den Vorzug der Verständlichkeit. Lange spricht sich auch ausdrücklich dahin aus, dass es ihm vor allem darauf ankomme, allgemein verständlich zu sein und darum vermeidet er die berüchtigte Geheimsprache der Aesthetiker älterer Ordnung. Wie der Titel sagt, verfolgt das Werk den Plan, das Wesen der Kunst aus gegebenen Thatsachen zu bestimmen und nicht abstrakte Schlüsse aufeinander zu häufen. Ob der Leser mit Langes Ansichten einverstanden ist oder nicht, so hat er stets das wohlthuende Gefühl den Verfasser kontrollieren zu können; denn das Buch hält bis zum Schluss den Vorsatz keine Voraussetzungen zu machen oder zu beanspruchen. Lange legt bei der Beschaffung des Beweismaterials grossen Wert auf die Ergebnisse der Kunstgeschichtschreibung. Das ist ein sehr sympathischer Standpunkt. Er betrachtet, wie er selbst sagt, die ästhetische Methode als die Fortsetzung, die letzte Vollendung der kunsthistorischen. Für ihn gehören beide zusammen, ergänzen sich gegenseitig und stellen, nach ihm, erst im Verein miteinander die höhere kunstwissenschaftliche Methode dar. Der Verfasser legt mit Recht Protest ein gegen jene, die der Kunst Gesetze diktieren wollten und noch wollen. Lange wendet sich da gleichermassen gegen die Aesthetiker der älteren Schule wie gegen jene modernen Künstler, die im gesprochenen oder geschriebenen Wort eine Art Tyrannei über den Geschmack auszuüben versuchen. Er sagt in dieser Hinsicht sehr treffend: Das Recht des persönlichen Geschmackes hat jeder, das Recht ihn anderen zu oktroyieren niemand. Lange tritt damit einer jetzt auch in wissenschaftlichen Kreisen viel verbreiteten überhohen Auffassung des Wertes entgegen, der den Urteilen der Künstler über Kunst im allgemeinen und die einzelnen Kunstwerke beizulegen ist. Ein System, das in zwei kräftigen Bänden niedergelegt ist, kann nicht in den wenigen hier zur Verfügung stehenden Zeilen analysiert und gewürdigt werden. Es sei darum hier nur noch die wirklich streng realistische, vielleicht sogar zu realistische Definition des Begriffes Kunst gegeben, die der Verfasser als folgerichtiges Ergebnis seiner Beobachtungen aufstellt. ›Kunst ist eine teils angeborene, teils durch Uebung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen ein auf Illusion beruhendes Vergnügen zu bereiten, bei dem jeder andere bewusste Zweck als der des Vergnügens ausgeschlossen ist.‹ — Zum Schlusse sei der äusserst sorgfältige Druck gebührend anerkannt. Das Buch ist inhaltlich und äusserlich sehr angenehm zu lesen. Umschlag, Einband, Vorsatzpapier wurden, was noch bemerkt sei, nach Entwürfen von Bernhard Pankok hergestellt. vl.

Gabriel von Max, Christus als Arzt, Photogravüre. (Prag, Nic. Lehmann, 30 M.)

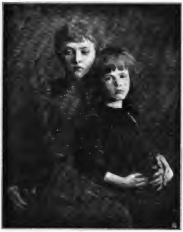
Die ganz individuelle, porträtartige Wiedergabe der Frauenschönheit ist dasjenige, was die moderne Zeit vor jeder früheren voraus hat. Selbst Raffael hat sie nur einmal in seiner Madonna di San Sisto erreicht und von allen seinen Zeitgenossen erreicht nur Tizian sie in seiner Himmelfahrt Mariä und sonst nicht wieder. Rubens giebt immer nur zwei oder drei Modellfiguren ohne eigentliche Individualität, wie fast alle seine zeitgenössischen Künstler und Nachahmer. Unter den Neueren hat nun wohl keiner diese Verbindung von Idealschönheit und feinster Individualisierung so wunderbar erreicht, als Gabriel Max in seinem berühmten Bilde ›Jairi Töchterlein‹, das bei seinem ersten Erscheinen auf der Pariser Weltausstellung von 1878 sofort dadurch einen europäischen Ruf erlangte, wie ihn seinesgleichen nirgends mehr fand. Dies Prachtstück moderner Kunst hat nun der obengenannte Kunstverleger unter der nicht übel gewählten Bezeichnung ›Christus als Arzt‹, in einer durch ihre Grösse (das Gemälde hat in ihr eine Bildgrösse von 47:69 cm.) wie Schönheit gleich ausgezeichneten Photogravüre dem grossen Publikum zugänglich gemacht und wir verweisen hier um so lieber darauf, als ein zweites Bild dieser Art kaum existieren dürfte, das Blatt überhaupt aber einen wundervollen Wandschmuck darstellt. F. Pt.

Ueber Farbensehen und Malerei von Prof. Dr. **E. Raehlmann**. (München, Ernst Reinhardt, 2 M.)

Der Verfasser bietet in dieser kurzen Broschüre von 55 Seiten ein klares, übersichtliches und allgemein verständliches Bild der physiologischen Vorgänge beim Sehen der Farben, lässt uns die individuelle Verschiedenheit der Funktion des menschlichen Auges erkennen und zeigt die Folgen davon für das Wiedergeben von Farben, also für die Malerei. Die verdienstvolle kleine Schrift ist aus zwei Vorträgen entstanden, welche der Autor im Auftrage der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren im Künstlerhaus in München gehalten hat und zerfällt gleich dieser ursprünglichen Fassung in zwei Teile: 1. Ueber individuelle Unterschiede in der Farbenempfindung; wobei auch das teilweise und völlige Farbblindsein behandelt wird; und 2. Ueber die Harmonie der Farben und die Verschiedenheit harmonischer Systeme. Sechs interessante farbige Tafeln sind beigegeben, die den Text sehr anschaulich erläutern. Wer sich ausübend oder geniessend für Malerei interessiert, ja wer immer sich Rechenschaft zu geben sucht über die Ursachen der grossen Gegensätze, welche ihm allüberall in den Werken der Maler entgegentreten, wird diesem Büchlein manche Aufklärung, manche Anregung zu besserem und gerechterem Verständnis danken.

Grundriss der Anatomie für Künstler, von **Mathias Duval**. Autor. Uebersetzung, herausgegeben von Prof. Dr. **Nelson**, zweite Auflage bearbeitet von Prof. Dr. **Gaupp**. Mit 78 Abbildungen im Text. (Stuttgart, Ferdinand Enke. 6 M.)

Mir scheint, dass die deutsche Ausgabe des Duvalschen Werkes eines der besten unter den vorhandenen Lehrbüchern ist. Es muss für *den* Künstler, dem das Studium der Anatomie nicht nur ein lästiger Zwang, sondern ein Herzensbedürfnis ist, direkt eine Freude sein, das vorliegende Buch zu benutzen. Sein Umfang ist zu gering, um die Materie zu erschöpfen; aber es ist nach den bisherigen Erfahrungen begreiflich, dass die Herausgeber sich bemühten, den Umfang nach Möglichkeit zu reduzieren. Denn noch immer lassen sich bei uns die Künstler durch die Forderung allzugrosser Gründlichkeit in die Flucht schlagen; noch immer spukt in den Schulen das Vorurteil von der Unvereinbarkeit ernsten wissenschaftlichen Studiums mit Künstlertum. Das vorliegende Werk will seiner Vorrede nach mehr eine synthetische Methode einschlagen. Trotzdem analisiert es die einzelnen Teile in so klarer, anschaulicher Weise, dass es in erster Reihe als Lehrbuch der Anatomie empfohlen werden kann. Zum wirklichen Studium reicht ja ein einzelnes Werk doch nicht aus. Der meisterhafte Spalteholzsche anatomische Atlas könnte da als vortreffliche Ergänzung dienen, um so mehr, als der Schwerpunkt des Duvalschen



ABBOTH H. THAYER EIN GESCHWISTERPAAR • • •

Werkes nicht in seinen Abbildungen, sondern im Text liegt, der durch Mitteilung vieler interessanter Thatsachen und Verflechten mancher Teile aus angrenzenden Gebieten die Materie weit interessanter darstellt, als es sonst meist der Fall. SCH-NBG.

Knackfuss, Künstler-Monographien. (Bielefeld, Velhagen & Klasing.) Band 51, 52 u. 54: Philipp Veit von M. Spahn (mit 92 Abbildungen M. 3.—); Verrocchio von Hans Mackowsky (mit 80 Abbildungen M. 3.—) und Herkomer von Ludwig Pietsch (mit 121 Abbildungen M. 4.—).

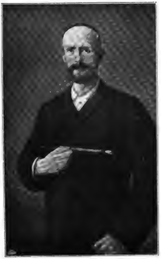
Es ist sehr zu begrüssen, dass die Verlagshandlung es sich angelegen sein lässt, ihrem Unternehmen neuerdings auch Künstler einzugliedern, deren Schaffen bei der Allgemeinheit weniger anerkannt ist, deren Studium jedoch einen ganz besonderen Reiz gewährt. Zu diesen gehört auch Philipp Veit. Wer sich in die Skizzen und Entwürfe, von denen der diesem Künstler gewidmete Band eine gut gewählte Anzahl enthält, vertieft, der wird in Veit einen tiefinnerlichen, ernsten Künstler finden. M. Spahn, der neuernannte Professor für Geschichte an der Universität in Strassburg, hat mit Fleiss, u. a. auch aus dem reichen noch ungehobenen Schatze, den ihm die Familie Veits zur Verfügung stellte, alles das zusammengetragen, was ihm für eine Biographie des Künstlers wichtig erschien und es, vereint mit einer Darstellung seines Schaffens, zu einer lebensvollen Charakteristik ausgearbeitet. — In dem Verrocchio-Bande hat Mackowsky die mühsamen bisherigen Forschungen über diesen vielseitigen Künstler der Frührenaissance durch eigene bereichert und zu einem lebendigen Gesamtbilde nicht nur des Meisters, sondern auch der damaligen Zeit zusammengefasst. — Ludwig Pietsch konnte für den letzten der drei genannten Bände, seinen Freund H. Herkomer schildernd, ausgiebiges Material benutzen, das dieser selbst ihm zur Verfügung gestellt hatte. Herkomer ist wohl einer der vielseitigsten Künstler der Jetztzeit. Pietsch geht auf seine einzelnen Werke liebevoll ein, ohne jedoch die Schwächen einiger derselben zu verschweigen. Ein reicher Bilderschmuck vervollständigt auch hier die Darstellung. — Eines jedoch vermisst man immer mehr bei diesen handlichen Bänden, nämlich das bei dem grössten Teil derselben fehlende Register. Bei neuen Auflagen und den weiteren Bänden wäre die Anfügung eines solchen sehr erwünscht.

M. E. DICKSON BILDNIS

John Ruskin. Von Paul Clemen, Leipzig, E. A. Seemann. Pr. 3 M.

In diesen, ursprünglich in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichten, hier gesammelten Aufsätzen über John Ruskin hat der wohlbekannte rheinische Provinzial-Konservator ein von der leidenschaftlichsten Begeisterung gezeichnetes Bild des englischen Kunstphilosophen und -Ethikers entworfen, der in Deutschland ja so unbegreiflich lange ungelesen blieb und auch heute noch mehr aus Citaten als aus seinen eigenen Büchern gekannt wird. Die geniale Eigenart dieses widerspruchsvollsten aller Menschen ist für jeden, dem menschlichen Phänomen geduldig nachgehenden Leser so anziehend, dass dieser auch bei fortwährendem Widerspruch nie ohne Bewunderung und Belehrung bleiben kann. Für das Verständnis der Viktoria-Epoche bleibt die Gestalt Ruskins unentbehrlich. Wir verehren in ihm vielleicht weniger den Lehrer als den Propheten, der von einem tiefen Gefühl für den erzieherischen Wert der Kultur durchglüht, rastlos versucht hat, ihre Güter gerade den Enterbten nahe zu bringen und im festen Glauben an die ethische Kraft einer künstlerischen Lebensgestaltung diesem Gedanken an tausend Stellen Durchbruch zu schaffen suchte. Eine Prophetengestalt, die man mit Paul de Lagarde vergleichen möchte, in der sich der sittliche Idealismus des englischen Volkes einmal in lebendiger Wärme zusammengeschlossen hat. Als solcher Rufer im Streit um die höchsten Güter steht uns Ruskin unendlich hoch; er kommt direkt hinter Carlyle und F. W. Robertson, während er Kingsley weit überragt. Als Herold und Wegbereiter der Präraffaeliten dagegen wird uns Ruskin ebenso wenig der klassische Cicerone werden wie in seiner einseitigen Verherrlichung der Gotik und in seiner Verhöhnung der Renaissance. Wir suchen auch diese Phasen bei Ruskin zu verstehen, da alles bei dem Mann interessant ist; wir begreifen namentlich seine Präraphaeliten-Rolle aus der Kunstpolitik seiner Zeit heraus. Aber seine Rede wird hier fast drohend, gebieterisch; seine Worte überreden zu oft, da sie nicht überzeugen können. Unser Urteil über die Rossetti, Burne-Jones etc. steht heute fest; es ist nicht dasjenige Ruskins. Auch in Venedig und Florenz wagen wir uns auf andere Wege, als die bestimmten Pfade, welche uns Ruskins Priesterspruch täglich vorschreibt. Und doch geht es weder am Dogenpalast noch in der spanischen Kapelle zu Florenz ohne eine Auseinandersetzung mit ihm nicht ab. — Clemen hat mit der ganzen prachtvollen Frische und dem weiten Blick, den er überall ausschickt, seinen Helden geschildert; hinreissend in der Darstellung, kunstvoll in der Entwicklung der Gestalt, stets die fernen Bezüge aufdeckend, ein guter Kenner der englischen Geschichte und Gegenwart — so zwingt er uns förmlich vor Ruskin auf die Kniee, dessen edle Züge er in drei Wiedergaben abbildet: ein Aquarell Herkomers, die Marmorbüste von J. E. Böhm in der Ruskin Drawing School in Oxford und die letzte Photographie, die ihn in seinem idyllischen Heim zu Brantwood am Conistonsee, in seinem Arbeitszimmer zeigt. P.S.

Redaktionsschluss: 23. November 1901. Ausgabe: 5. Dezember 1901.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



HANS V. MARÉES SELBSTBILDNIS

HANS VON MARÉES' FRESKEN IN NEAPEL

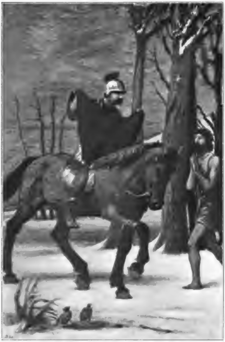
(Nachdruck verboten)

Es sind jetzt mehr als zehn Jahre verflossen, seit München jene Sonderausstellung Hans von Marées'scher Werke brachte, die zum erstenmal dem grösseren Publikum einen Einblick in die geistige Werkstatt dieses einsamen, 1887 in Rom frühzeitig verstorbenen und bei Lebzeiten fast verschollenen Sonderlings gestattete. Man war damals im besten Fall ratlos, meist empört; aber man begriff doch, dass hier etwas Aussergewöhnliches geboten werde, das keinesfalls unbedeutend war. Wölfflin trat dann (1892) in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ energisch für Marées ein, Janitschek bekannte sich in der „Nation“ zu ihm. Ein Schüler Marées', von Pidoll, berichtete (vergl. auch den gerade jetzt in dieser Zeitschrift veröffentlichten, Pidoll gewidmeten Aufsatz H. Weizsäckers) in einem schlichten Schriftchen von Eindrücken aus des Lehrers Atelier und von seiner Meisterschaft, zu lehren und andere zu grösserer Strenge heranzubilden. Vor allem aber suchte der langjährige Freund des Künstlers, Konrad Fiedler, der auch die meisten seiner Arbeiten nach dem frühen Tod des nur Fünfzigjährigen übernahm, durch eine fünfzig Lichtdrucke umfassende (bei Bruckmann, München, hergestellte) Publikation Teilnahme für Marées zu wecken. Aber diese Mappe mit dem unbeschreiblich ergreifenden Texte erschien nicht im Buchhandel; Fiedler schenkte sie den Bibliotheken und Fachschulen. Erst als seine „Gesammelten Schriften über Kunst“ — ein Vermächtnis des nun auch schon Heimgegangenen — an letzter Stelle auch jenes Geleitwort über Marées brachten, erschloss sich ein weiterer Kreis mit herzlicher Teilnahme den Arbeiten von Hans von Marées.

Die Mehrzahl derselben ist nun aber leider in Schleissheim zu versteckt aufbewahrt, als dass viele sie mit eigenen Augen sehen könnten. Es war daher ein glücklicher Entschluss, der die Berliner Secession im Sommer 1900 dazu führte, sich von der Schleissheimer Galerie und Privaten acht Marées-Bilder für die damalige Ausstellung auszubitten.

Darf man sagen, dass nach all diesen und sonstigen Bemühungen von Marées' Freunden, eine Würdigung seiner Arbeit anzubahnen, das Verständnis für sein künstlerisches Wollen gewachsen wäre? Ich glaube, dass die Frage verneint werden muss. Ich will nicht von jenem Berliner Kritiker reden, der Marées mit dem zierlichen Adjektiv „schrullenhaft“ abthun zu können glaubte; ganz ernsthaft zu nehmende Männer, Künstler und Laien, wussten absolut nichts mit den Bildern anzufangen. Verwunderlich ist das ja nicht; es gehört viel guter Wille, viel Wärme dazu, um über alle die „tironischen Noten“ wegzusehen. Wer verpflichtet das Publikum nicht nur das zu beurteilen, was es vor sich sieht, sondern zugleich die geistige Qual sich zu vergegenwärtigen, aus der die Werke hervorgingen? Lohnt es, den wehmütigen Selbstverdammungsprozess sich klar zu machen, den Marées immer wieder über sich verhängte, um einiger grosser Züge willen, die ihm glückten? Ich antworte darauf: *es lohnt sich.*

Wie schwer Marées mit sich selbst gerungen hat, wissen wir ja. Aber das ist eben das Grosse, dass er die Forderung nie niedriger schraubte, dass er nie einen Kompromiss einging. Schon mit siebenundzwanzig Jahren der rheinischen Heimat und dem Münchener Kunsttreiben entrückt, nahm er an den aktuellen Fragen des modernen Kunstlebens nie Anteil. So wenig er seine Bilder auf Ausstellungen schickte, so wenig besuchte er diese. In Rom fand er bald genug Gegner, die den jungen Aristokraten wegen seines Selbstbewusstseins verhöhnten; daneben aber auch enge Freunde und begeisterte Schüler, unter denen ich nur Adolf Hildebrand, Karl von Pidoll und Arthur Volkmann zu nennen brauche. Im Bunde mit diesen Genossen arbeitete er, um seine tiefe Einsicht in die wahrhaft künstlerische Welt im schöpferischen Sinne zu verwerten. Sein Hauptsatz war immer wieder der: „Wir müssen zur einfach-natürlichen Gesinnung zurückkehren.“ Das Unwesentliche abstossen, das Wesentliche hervorheben; den Zufall der Erscheinung in der gesetzmässigen Notwendigkeit und Schönheit begreifen, die Einzelfälle der Natur im gereinigten Gebilde verdichten und deuten, das waren die Forderungen, denen er immer wieder nachging. Als er starb, hoffte er nahe am Ziel zu sein; ein gütiges Geschick nahm ihn weg, ehe die ganze Enttäuschung hereinbrach. Und dass diese hätte kommen müssen, glaubte sogar Fiedler.

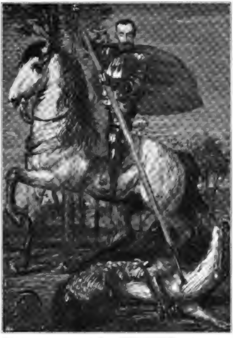


HANS VON MARÉES SANCT MARTINUS
Das Original in der kgl. Galerie zu Schleissheim

Wölfflin hat die künstlerische Sonderart Marées', namentlich sein plastisches Empfinden, so klar umschrieben, dass ich lieber auf diesen oben bereits erwähnten Aufsatz (Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. III., S. 73 ff.) verweise, statt dasselbe schlechter zu wiederholen. Nur eine Seite bei Marées möchte ich hervorheben, die mich, gerade bei der Berliner Ausstellung, wieder ganz neu gepackt hatte. Es ist sein Raumempfinden. Auf diesem Punkte arbeitet er mit einem Ernst, der die ganze Energie seiner Selbstkontrolle erkennen lässt. Der heilige Georg in der Nationalgalerie ist in der Erregung über solche Raumgedanken geschaffen. Mit kraftvoller Deutlichkeit ist der Mittelpunkt durch den mit der ganzen Kraft zustossenden Ritter bezeichnet. Das von rechts herangesprengte Ross stemmt sich gegen den Stoss zurück, wodurch eine Gegenwirkung erfolgt, zugleich gegen die Richtungslinie der eben durchrittenen

Bahn. Ferner wird die leise ansteigende Bauchlinie des Pferdes gekreuzt von der im Gegensinn ansteigenden Linie des hellen Horizonts. Ausser diesen beiden Kreuzungslinien tritt dann noch ein rechtwinkliges Dreieck sehr deutlich heraus, dessen Hypotenuse der Speer, dessen Katheten der dicke senkrechte Baumstamm und die Erdoberfläche sind. Dadurch bekommt das Bewegungsspiel der Linien eine feste tektonische Axe. Bedenkt man endlich, dass diesen gegensätzlichen Bewegungslinien der sachliche Gegensatz des blühend sich hebenden Rosses und des elend am Boden winselnden Untiers sich angliedert, denen die Herrschergestalt des über Leben und Tod gebietenden Menschen übergeordnet ist, so kommt man zu einer Ahnung der geistigen Arbeit, die zu einer solchen Verschmelzung formaler und pathetischer Gedanken gehört.

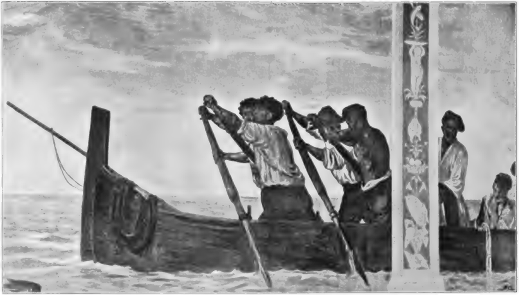
Aehnliche Raumgedanken enthält der heilige Martin (Schleissheim), wo sich die grossen Axen auch mehrfach kreuzen. Die Scene springt vorne im rechten Winkel vor, der von den aufeinanderprallenden Gestalten des Reiters und Bettlers gebildet wird; im Gegensatz zu dem Reiter steigt dann wieder der Abhang diagonal in die Höhe. Oder man sehe die Hesperidenbilder auf die unendliche Luft- und Raumfülle, auf ihre Höhe und Tiefe hin an! Und wie gering sind die Mittel, die Marées aufwendet. Er ist kein Maler des malerischen Flimmermomentes; er verschmäht es, den zitternden Schwingungen der gesättigten Atmosphäre nachzugehen. Er arbeitet nur mit dem hellen, plastischen Menschengebilde des Vordergrundes und der dunkeln Ferne und Tiefe; mit den elementaren Gegensätzen von Licht und Schatten, Gebilde und Leere, Horizontalen und Vertikalen. Die Figuren sind genau für die Fläche berechnet; ein Anstückeln oder Beschneiden der Leinwand wäre bei ihm gar nicht denkbar. Wie die Komposition eine höchste Accentuierung, die reinlichste Darlegung der Akme bietet, als ob die Energien selbst mit einander kämpften, so verrät auch die Raumdisposition eine Notwendigkeit, die keinen Zweifel aufkommen lässt. Marées steht darin den Schöpfern historischer Arrangements wie den Impressionisten gleich fern. Dort waltet der Zufall der Draperie und das Streben nach glücklicher Anordnung; hier entscheidet der Eindruck, den das offene und scharfe Auge im besonderen Augenblick der Erscheinungswelt ablauscht. Marées dagegen ruht nicht, bis jedes Bild als wirkliche Schöpfung, wie eine Athene, ihm aus dem Haupt springt.



HANS VON MARÉES SANCT GEORG

Das Original in der Kgl. National-Galerie zu Berlin

Ein einzigesmal zollte er, als blutjunger Mensch in München, mit „Schills Tod" der historischen Schule seinen Tribut. Später mied er es absichtlich, poetisch fesselnde Stoffe zu wählen, die sich in erster Linie an die Erinnerung und Vorstellung, aber nicht an die Anschauung des Betrachters wenden. Das Psychologische tritt bei seinen Bildern zurück. Wie völlig er trotzdem das Porträt beherrschte, zeigen die Jugendarbeiten, namentlich die

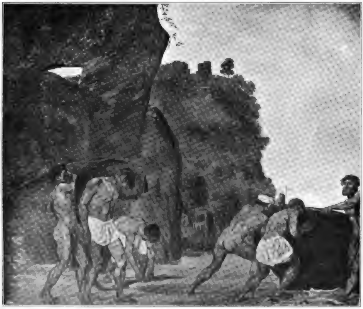


HANS VON MARÉES

FRESKO IN DER ZOOLOGISCHEN STATION ZU NEAPEL beiden Selbstporträts. Aber der echte Marées ist auch diesmal der späte. Und da erscheint immer wieder die offene Bühne der freien Natur, im Vordergrund ruhig bewegte nackte Menschen, in der Tiefe ein dunkler schöner Klang des schweigenden Lebens von Wald, Wiese, Berg und Bach. Die christliche Legende hat er kaum dargestellt; sein Georg, sein Martin, sein Hubertus sind keine Heiligenbilder. Ebensowenig ist der „Raub der Helena“ eine Schilderung der antiken Sage. Der freudig rücksichtslose Held und das bang zögernde Weib finden sich zwar hier so gut wie auf dem bekannten antiken Relief in Neapel, das Marées sicher zu seinem Bild angeregt hat. Aber wir vergessen die Bedeutung der Figuren völlig über der Grösse der Formen und der Kraft ihrer Mitteilung.

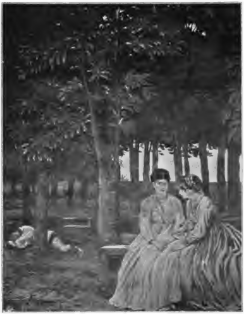
In einem Künstler von so ausgesprochenem Raumempfinden musste sich die Sehnsucht nach einem Freskoauftrag ganz besonders steigern. Einmal ist dieser Wunsch in Erfüllung gegangen, 1873, nach neunjährigem Aufenthalt im Süden; und doch, wie er selbst meinte, zu früh. Der Gründer der zoologischen Station in Neapel, Dr. Dohrn, bat ihn, die Bibliothek des Aquariums auszumalen. Gern hätte er später einen zweiten Auftrag übernommen, als er sich noch reifer glaubte; aber dieser blieb aus. Da die Fresken in Neapel sehr wenig bekannt und Photographien davon nicht im Handel sind, glauben wir manchem einen Gefallen zu thun, wenn wir die Wandbilder hier abbilden, freilich nach nicht ganz geglückten Aufnahmen.

Das im ersten Stock der Station gelegene Bibliothekzimmer, mit der einen Breitseite zum Golfe, ist an den Unterwänden ganz mit Bücherregalen und Schränken umstellt, deren dunkler Ton wie ein fester Unterbau wirkt. Von den durch keine architektonische Cäsur zerschnittenen glatten Oberwänden ist die eine Längswand durch Fenster geteilt, zwischen denen nur schmale Pfeilerwände stehen. Es



HANS VON MARÉES

FRESKO IN DER ZOOLOGISCHEN STATION ZU NEAPEL



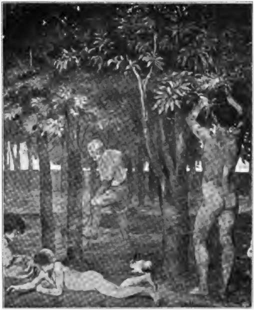
HANS VON MARÉES FRESKO IN NEAPEL

handelte sich bei der Ausschmückung also wesentlich um die gegenüberliegende Längs- und die beiden Schmalwände.

Oberhalb dieses fest umgrenzten, der stillen Arbeit dienenden Parterres öffnen sich die Wände zu hellen Weiten in offene Ferne. Die Enge des Raumes weicht, entzückt dringt das Auge in die lichten Räume der weit sich ausdehnenden Aussenwelt. Im Bilde des wackeren Schiffers, der furchtlos auf die hohe See steuert und ohne zu ermüden das Boot mit schwerer Last belädt, suchte Marées den Ernst und die Energie der wissenschaftlichen Arbeit darzustellen, die in diesen Räumen verlangt und geleistet wird. Durch gemalte Pilaster und Nischen teilt er die nördliche Längswand in einzelne Felder; sie zeigen die Fahrt durch die Wellen (S. 172). Vier stämmige Matrosen rudern stehend, über Kreuz, auf das Felseneiland zu, dessen hoher Arco naturale von steiler Höhe herüberwinkt. Hinter den Ruderern steht der Alte mit der Mütze, halb vom Pfeiler verdeckt. Er hält das Netz in der Hand und blickt zu dem jungen Weib, welches das Kinn in die Hand stützend, lässig in die Flut blickt. Das kleine Bübchen daneben, das noch eben um den Pfeiler herumblickt, bildet den heiteren Schluss dieser sonst so ernsten Gruppe.

Fast rechteckig begegnen sich die Linien dieses Bildes. Die seitlich und in der Tiefe ganz ebene Meeresfläche wirkt als horizontaler Ductus mit dem nach links schiessenden Kahn zusammen. Senkrecht steht dazu der Pfeiler, an dessen Lot dann wieder die Beugung der Matrosengestalten empfunden wird. Zu dem hellen Ton der rechten Seite kontrastiert der dunkle (auf der Abbildung nicht sichtbare) linke Teil mit den Felsen.

Dieses Längsbild wird ergänzt durch das Schmalbild der Westwand, das zeitlich ihm vorangeht. Das Boot wird klar gemacht. Von drei kräftigen nackten Gesellen, bei denen der Kopf des rechts stehenden besonders auffällt, wird der Kahn ins Wasser geschoben; drei



HANS VON MARÉES FRESKO IN NEAPEL

andere schleppen die schweren Netze herbei, unter deren Last sie fast erliegen, deren lange Enden sie mühsam raffen. Die Felsenbucht zeigt in der Tiefe menschliche Wohnungen, die wie amalfitaner Häuser an die Felsen gedrängt sind. Eine Paranze liegt in der Bucht, vor der ein Mann im Kahn auf dem ruhigen Wasser kreuzt — das Ganze ein intimes klassisches Genrebild. Ein gewaltiges Felsenthor zur Seite, die grosse geschlossene Kontur des Berges im Hintergrund stellen zu dem antiken Arbeitsbilde des Vordergrundes die monumentale Coulisse.

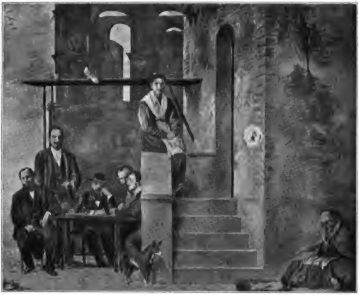
Von den beiden Pfeilern der Fensterwand trägt der westliche ein echtes Hesperidenstück: im Wald pflückt der nackte stehende Jüngling rechts den goldenen Apfel; der Greis im Hintergrund gräbt sein Grab; Kinder und Kaninchen spielen selig auf dem Moosboden. Durch die kahlen Stämme dämmert der helle Tag des Südens. Also drei Lebensalter, wie bei Böcklin; jedes beruhigt bei seinem Lose.

Das andere Pfeilerbild zeigt einen ähnlichen Wald. Auf der Steinbank inmitten einer steinernen Rotunde vorn sitzen zwei Frauen, die eine die Mutter des im Gras schlafenden Buben, die andere jünger, den Worten der Freundin lauschend. Soll hier das Frauenleben im Gegensatz zum Leben des Mannes (vor. Bild) dargestellt sein? Weshalb die bange Unentschlossenheit des Mädchens, das die Hände im Schoss faltet? Was will der eifrige Zuspruch der andern? Wir ahnen, aber fragen nicht. Der Wald hütet auch dies Geheimnis.

Endlich das Bild der Eingangswand, ein Blatt der zoologischen Hauschronik und zugleich ein Bild schönster Eintracht bei gemeinsamer Arbeit. Vor dem hochragenden Gebäude sitzt die alte Schaffnerin, die an Tizians Eierfrau auf Marias Tempelgang erinnert, mit der letzten Ausbeute, die das Meer hergab. Sie ist so gut Porträt wie das junge Mädchen auf der Treppenbrüstung und der kleine, austernselige Phylax. In der Pergola links sitzen die Zoologen, der Direktor mit seinen vier Genossen, ganz rechts Marées selbst, beim roten Wein vom Cap Misen. Auf dem Dach girren die Tauben, Möven kreisen über den Wellen mit den sinnenden Gedanken der in der Fremde der Heimat gedenkenden Freunde.

Um die Bedeutung des ganzen Cyklus zu erfassen, muss man die Fresken an Ort und Stelle sehen. Da wirken sie wie ein lichter grosser Augenblick. Unendlich sind die Beziehungen, welche die hier forschenden Gelehrten mit dem stillen ruhigen Gedichte dieser Bilder anspinnen können. Aber noch grösser ist auch hier wieder die rein künstlerische Kraft, welche die Kräfte des Lebens mit so schöner Energie im edlen Wettbewerb miteinander ringen lässt.

PAUL SCHUBRING



HANS VON MARÉES

FRESKO IN DER ZOOLOGISCHEN STATION ZU NEAPEL

FARBENSTRICHE

Ueber den akademischen Zopf schelten manche aus Aerger darüber, dass ihnen keiner wächst.

•

Kunst mag noch so sehr nach Brot gehen — die Getreidepreise sind deshalb noch nirgends gestiegen.

•

Jeder Künstler ist von dem erbärmlichen Zustand unserer Kritik überzeugt, solange — er nicht von ihr gelobt wird.

Kunst kann nur da das Leben wirklich verschönen und durchdringen, wo auch das Leben die Kunst verschönt und durchdringt.

•

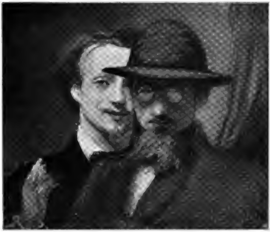
Es giebt Leute, die auf die Karikaturen schimpfen und sich doch — photographieren lassen!

•

Der Dürersche Christus in der Münchener Pinakothek) — das ist ein „Ueberbrettl“!*

Sirius

**) Auf Holz gemalt*



HANS VON MARÉES ■ ■ ■ DOPPELBILDNIS: MARÉES UND LENBACH

HANS VON MARÉES UND ADOLF FRIEDRICH VON SCHACK

(Nachdruck verboten)

Conrad Fiedler bringt unter den fünfzig Reproduktionen seines pietätvollen Werkes über Marées ein Doppelporträt, welches aus einer bisher wenig beleuchteten Schaffensperiode dieses Künstlers stammt, nämlich aus den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Italien. Das (hierüber abgebildete) Gemälde stellt ihn selbst und seinen Freund und Lehrer Lenbach vor. Wie dieser verdankte er seinen Aufenthalt in Italien dem damaligen Herrn v. Schack, welcher bereits von ihm ein durch Tiefe der Farbe ausgezeichnetes Bild („Ein Knecht treibt seine Pferde in die Schwemme“, Schackgalerie) erworben hatte. Marées sollte zunächst in Rom unter Lenbachs Leitung für ihn kopieren, eine Aufgabe, der sich der junge Künstler anfangs mit Lust, dann aber mit wachsendem Widerwillen unterzog, da es ihn bald zur Schaffung selbständiger Werke drängte. Wirklich gelang es ihm, nachdem er 1864 in Rom, 1865 in Florenz für die Schacksche Sammlung kopiert hatte, seinen Gönner zu überreden, ihm auf mehrere Jahre die Mittel zum Studium in Rom zu bewilligen, wogegen er ihm versprach, die Ergebnisse seines Strebens, zunächst vier Originalgemälde, seiner Sammlung zu überlassen. Die Abreise von Florenz bedeutete für Marées gleichzeitig die Befreiung von der lästigen Arbeit des Kopierens, sowie von seinem bisherigen Mentor Lenbach, der seinen schwer zu behandelnden Schüler ohne Schmerz, aber mit einer gewissen Neugier ziehen liess, was derselbe wohl in Rom machen werde, denn Kopieren sei seine Sache sicherlich nicht. Was Marées an Stelle des ihm unsympathischen Nachbildens alter Gemälde gesetzt haben wollte, mag der Leser aus seinem Brief an Schack vom 12. Mai 1865 ersehen. Derselbe lautet:

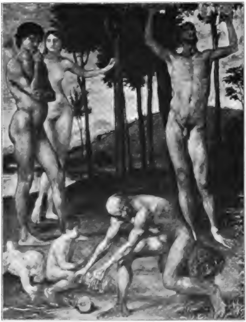
„Hochgeehrtester Herr Baron! Es sind nun fünf Tage, dass ich in dem reizenden Florenz bin und die abermalige Neuheit der Situation mag meine etwas späte Anzeige entschuldigen. Den zweiten dieses Monats ist meine Kopie von Rom abgesandt und wird wohl kurz nach meinem Briefe in München ankommen. Die Transportkosten werden sich höchstens auf 28 bis 30 Frs. belaufen. Die Photographie nach Feuerbachs Bilde ist beigepackt*); derselbe wird in wenigen Wochen selbst nach München kommen. Der erste Eindruck von Florenz ist für mich ein ausserordentlich beruhigender: Man sieht hier deutlich, wie die Kunst der Renaissance sich nachgerade zu ihrer Höhe emporgeschwungen hat; die Folge davon ist, dass auch die grössten Meisterwerke dem Verständnis näher liegen, dass man sie wirklich studieren kann.

---

*) Petrarca und Laura in der Kirche, Schackgalerie. (A. d. H.)

Dieser Eindruck wird bestimmend auf meine Kunstthätigkeit sein. Ich werde die hiesige Kunst in einer solchen Weise auszubeuten suchen, dass sie mich nicht allein belehrt, sondern auch zu eigenen Thaten inspiriert. In dieser Weise, geehrter Herr Baron, habe ich im Anfang den Zweck meines Aufenthaltes in Italien aufgefasst, sehe aber, dass ich nachgerade denselben etwas aus dem Auge gelassen habe.

Ich erkläre mir dies auf folgende Weise. In Rom angekommen, war ich von allem was ich sah schier erdrückt, so sehr, dass ich fast an meinem Beruf zur Malerei verzweifelte, so dass mir vorderhand nichts übrig blieb, als wenigstens meine Pflichten gegen Sie zu erfüllen. Sie werden selbst finden, dass eine solche Thätigkeit keine sehr belebende und nutzbringende sein kann. Hier haben nun auf mich einige Fresken des Ghirlandajo und die Kapelle der Mediceer bis jetzt den grössten Eindruck gemacht, so dass ich beschlossen habe, die Köpfe, Figuren u. s. w., die mir am meisten zusagen, genau zu zeichnen, auch vielleicht, wo es möglich ist, etwas mit Farben anzugeben. Hiedurch habe ich nicht nur den Vorteil, den Eindruck dieser Kunstwerke festzuhalten, sondern auch den, die Natur besser kennen zu lernen. Denn trete ich aus den betreffenden Kapellen hinaus, so sehe ich in unmittelbarer Nähe vor den Altären, hinter den Pfeilern, an den Thüren dieselben Gestalten lebend, die jene alten Meister gebildet haben. Kurz, eine solche Arbeit hat einen poetischen Reiz, während mir in den Galerien durch die herumschmierenden Kopistenschaaren die ganze Malerei verleidet wird. Es ist keine Frage, dass die feinsten Empfindungen, aus denen allein feine Werke hervorgehen, durch die sich zu sehr aufdrängende Prosa erstickt werden müssen. Ich sehe wohl ein, Herr Baron, dass ich Sie durch eine Anzahl regelrechter Kopien für den Augenblick mehr befriedigen würde; aber wo wird das hinführen? Ich werde nur immer mehr und mehr aus mir herausgerissen. Im andern Falle jedoch, dass Sie mir nämlich betreffs meiner Thätigkeit freie Hand lassen, werde ich in viel kürzerer Zeit dazu kommen, wieder etwas Eigenes zu machen. Ist auch die Zeit, in der Sie etwas erhalten, eine grössere, so ist es doch auch um so angenehmer für Sie, Herr Baron, wenn die ganze Welt bei einem sichtbaren Fortschritt, den ich machen werde, sagen wird, dass ich diesen nur Ihnen zu verdanken



HANS VON MARÉES DIE DREI LEBENSALTER

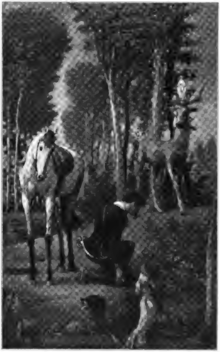
Das Original in der kgl. Galerie zu Schleissheim habe. Abgesehen davon, ist ja auch alles, was ich hier mache, Ihr Eigentum, und vielleicht werden Zeichnungen nach Ghirlandajo, Filippo Lippi u. a., auch nicht ganz uninteressant sein.

Sie werden mir verzeihen, Herr Baron, wenn ich soviel über meine Angelegenheiten spreche. Es ist aber notwendig, dass Sie meine An- und Absichten kennen. Gegen meine Ueberzeugung kann ich nicht handeln, wer das thut, muss sich schliesslich in Unwahrheiten verstricken, und da wäre es ja schliesslich besser gar nicht zu existieren.

Ich bin überzeugt, Sie werden mich für alt genug halten, *meinen* Weg mit Ueberlegung und Eifer fortzuschreiten, für rechtschaffen genug, um niemals zu vergessen, wessen Hand mich aus dem Elend gezogen hat.

Hoffend, dass Sie mich nicht missverstehen werden, verbleibe ich mit der grössten Hochachtung ganz ergebenst Hans von Marées."

Als Marées Ende 1865 Florenz verliess, wo er im Gegensatz zu den in seinem Briefe entwickelten Plänen drei sehr tüchtige Kopien gemalt hatte, war er mehr wie je von dem Verlangen erfüllt, sein eigentliches Können in einigen Originalbildern zu dokumentieren, welche er in Rom malen wollte. Hierbei schwebte ihm die Naivetät und Ruhe Giorgiones als Muster vor. Wie schwer ihm die Ausführung seiner selbstgestellten Aufgabe wurde, beweist der nachfolgende Brief an Schack:



HANS VON MARÉES DER H. HUBERTUS

Das Original in der kgl. Galerie zu Schleissheim

„Rom, den 11. Mai 1866. Hochgeehrter Herr Baron! Verzeihen Sie mir, dass ich so lange geschwiegen und nicht nur dieses, sondern dass ich auch bis jetzt nicht im stande war, mein Versprechen betreffs der beiden abzusendenden Bilder halten zu können. Es ist für mich allerdings ein nicht wenig drückendes Gefühl, Ihnen meinen Eifer und meine Absichten nicht so schnell durch fertige Werke beweisen zu können, wie ich es wohl anfangs glaubte und dadurch vielleicht Ihre Unzufriedenheit zu erregen. Wenn Sie indessen in Erwägung ziehen, Herr Baron, wie viel mir mangelte, wie Vieles ich zu lernen hatte und noch habe, um in meinen Werken nur einigermassen mit der Umgebung zu harmonieren, so werden Sie gewiss noch einige Geduld mit mir haben. Ich weiss sehr wohl, dass ich nicht so bald im stande sein werde, Tadelloses zu leisten, aber zum wenigsten muss die Intention eines Bildes klar ausgedrückt sein, ehe ich ein solches die Reise von Rom nach München machen lassen darf. An meinen Anstrengungen werden Sie nicht zweifeln, und überzeugt dürfen Sie sein, dass ich dasjenige, was Sie von mir erhalten werden, sei es wie es sei, das beste sein wird, was ich aus mir habe sozusagen herauspressen können. Aber ich bedarf unbedingt noch der Sommermonate dazu. Auch kann ich nicht sagen, ob ich wirklich vier Bilder bis dahin vollenden kann.

Vertrauend, mir, wenn auch langsam, doch schliesslich Ihre Zufriedenheit zu erlangen, verbleibe ich hochachtungsvollst Hans Marées."

Die nun folgenden zwei Jahre widmete der hochstrebende Künstler ganz seinem Werke, zog sich mehr und mehr von der Aussenwelt in sein Atelier zurück und verstummte auch seinem Gönner gegenüber vollständig. Schack, der doch an reiche Früchte seines mäcenatischen Wirkens gewöhnt war, liess Marées bis Ende 1867 gewähren. Dann forderte er ihn auf, durch die That zu zeigen, was er während der letzten zwei Jahre gelernt und geleistet habe. Ein halbes Jahr später kam der Künstler dieser Aufforderung nach, indem er zwei Bilder an seinen Auftraggeber absandte, deren Zustand ihn zu einem langen Begleitschreiben veranlasste. Ich gebe dasselbe, sowie einen andern unmittelbar darnach folgenden Brief, im Auszuge wieder:

„Rom, den 20. Juli 1868. Hochgeehrter Herr Baron! Sie werden nun die betreffenden Bilder erhalten haben oder doch dieser Tage erhalten. Da ich von Anfang an mein Verhältnis zu Ihnen nicht als ein geschäftliches betrachten konnte, sondern vielmehr als eine mir von Ihnen gütig dargebotene Gelegenheit mich zum Künstler auszubilden, so lässt sich auch die Grenze meiner Verpflichtungen gegen Sie nicht feststellen. Hätten Sie mich für einen Künstler gehalten, so würden Sie mir wahrscheinlich ganz bestimmte Aufgaben gestellt haben unter ganz festen Bedingungen. Sie haben ganz recht gethan, denn von jemanden, der nichts kann, ist es ja nicht festzustellen, was er leisten wird. Zu spät habe ich indessen eingesehen, dass diese meine Auffassung nicht Ihren Wünschen entsprach und so bin ich denn in Teufels Küche geraten, ehe ich mich dessen recht versehen hatte.

Mein Thun und Treiben bedürfte an und für sich gewiss nicht einer Entschuldigung. Denn insofern es bezüglich einer angenehmen, ja nur möglichen Existenz thöricht war, habe ich das auch selbst zu tragen; inwiefern es in künstlerischer Hinsicht löblich und vielleicht nicht unverständlich war, wird, wenn ich lebe, die Zukunft beweisen. Man hat Ihnen Mitteilungen über mich und meine Leistungen gemacht, die nur sehr bedingungsweise wahr zu nennen sind. Das ist für mich ein grosses Unglück. Denn ich hatte bis dahin nichts unbedingt Gutes geleistet, sondern es liess nur ahnen, dass ich es leisten würde . . . Glauben Sie nur nicht, dass das Abgesandte trotz meiner Ueberforcierung meinen Fleiss, meine Fähigkeiten, mein Können einigermassen repräsentiere . . . Schliesslich bin ich denn ganz kopfscheu geworden, gegen andre und mich, eine Kette von Aufopferungen und Selbstverleugnungen hat mir fast einen schlechten Ruf eingebracht, und Beschuldigungen, wie sie nur perfide Gemeinheit erfinden kann und jahrelanges Streben, verbunden mit den äussersten Anstrengungen, bringen mir, weil ich letztere nicht bis zum letzten Abschluss bringen konnte, jetzt auch noch Blamage ein. Allerdings stehen jetzt zehn gegen eins, dass ich zu Grunde gehe, und mir bleibt nur noch die Obliegenheit, dies in einer anständigen, meinem Leben entsprechenden Weise zu thun; auch darauf bin ich stets gefasst gewesen.

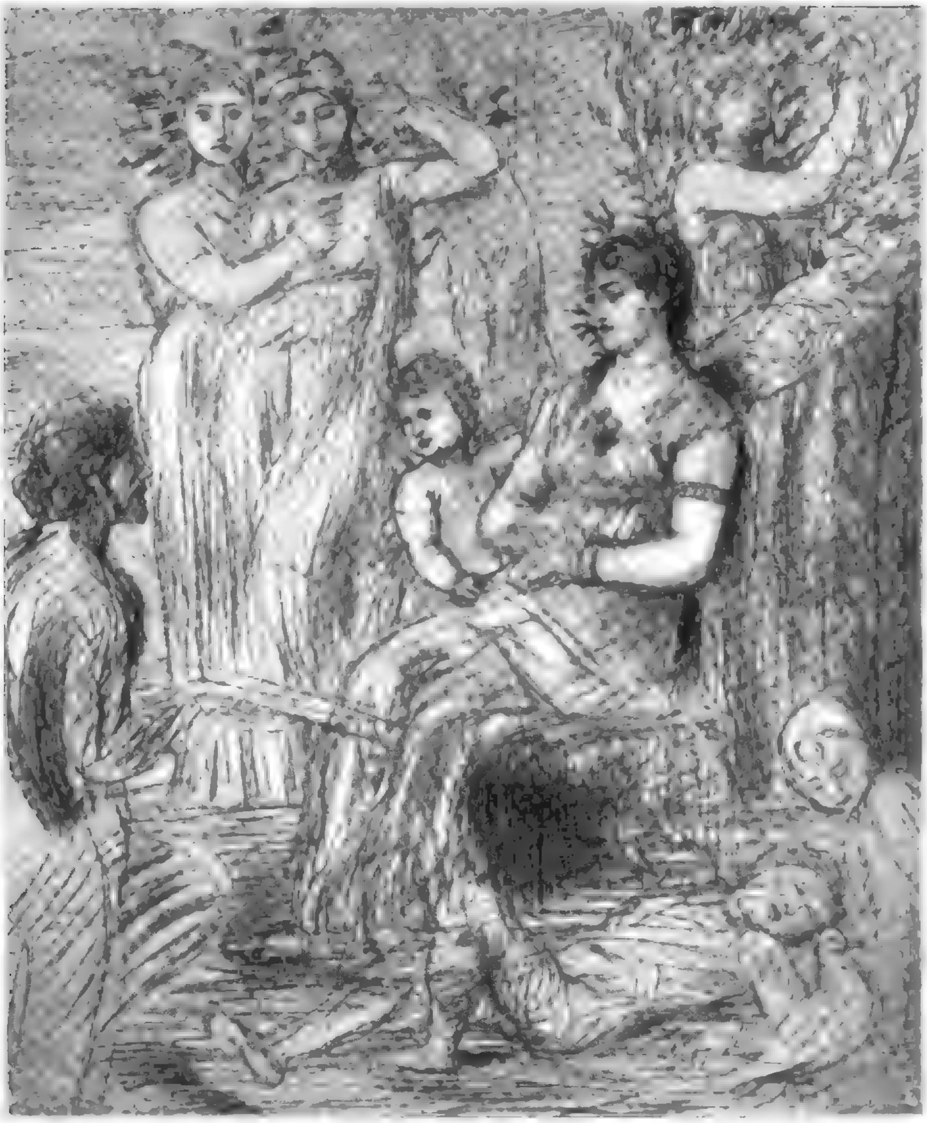
Für das mir erwiesene Gute, Herr Baron, kann ich nur nochmals danken, ich kann Ihnen nur mein bei Gott aufrichtiges Bedauern ausdrücken, nicht glücklicher gewesen zu sein in dem Bestreben, Ihnen eine wirkliche Freude zu bereiten.

Doch, was Schicksal auferlegt, muss der Mensch ertragen, — es hilft nicht, gegen Wind und Flut sich schlagen. Hochachtungsvoll Hans v. Marées.

Der folgende Brief ohne Datum ist offenbar wenige Tage später geschrieben worden:

„Hochgeehrtester Herr Baron! Die eigentümliche Lage, in der ich mich befinde, zwingt mich, eine sonderbare Bitte an Sie zu richten, die jedoch vielleicht ganz überflüssig ist. Ich ersuche Sie nämlich, dasjenige meiner Hand, was Sie in diesem Jahr von mir erhalten haben, so sehr wie möglich vor den Augen der Welt zu bergen, um mir auf diese Weise wenigstens ein Hindernis meines Fortkommens aus dem Wege zu räumen; wenigstens ein Jahr lang. Irren Sie sich nicht, Herr Baron, über die Motive dieses sonderbaren Verlangens. Meine Selbstanklagen . . . sind durchaus nicht aus dem Gefühle begangenen Unrechts oder verabsäumter Pflicht entstanden.

Berücksichtigen Sie meine Bitte nicht meinetwegen, sondern aus Achtung vor dem Unglück. Denn ein Unglück ist es, wenn ein Mensch den Drang hat, zu schaffen mit dem Bewusstsein des endlichen Gelingens, mit den Eigenschaften der Geduld und Ausdauer und er steht da: ohne Freund, ohne einen Heller Geld, ohne Kredit, ohne Aus-



HANS VON MARÉES HULDIGUNG

sicht auf Dach und Fach, ohne Erbärmlichkeit genug um betteln zu können, ohne Liebenswürdigkeit genug sich einschmeicheln zu können u. s. w. So, verbunden mit täglicher Schmach, ist meine Lage. Sie ist noch schlimmer, ich muss mich mit der grössten Anstrengung zu meinem Nachteil verstellen, mich selber schlechter erscheinen lassen, als ich bin. Wäre ich nicht vorbereitet gewesen, so hätte ich solches schon lange nicht mehr ertragen, und obgleich ich seit vielen Monaten schon keine Möglichkeit einer Aenderung (ohne mich denn moralisch zu töten) erkennen kann, so habe ich doch den Kampf aufgenommen ...

Also, Herr Baron, berücksichtigen Sie meinen Wunsch, zu dem mich triftige Gründe bewegen und der doch nicht unbescheiden ist. Hochachtungsvoll Hans von Marées.

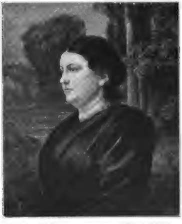
(Nachschrift.) Sollten Sie mich von Ihrem Beschluss benachrichtigen wollen, so bitte dies unter der Adresse von Kolb*) zu thun. Nachträglich noch bemerke ich, wären Sie, wie Sie beabsichtigten, hieher gekommen, so würden Sie vielleicht Hoffnungen gefasst haben, die Sie mit den mir gebrachten Geldopfern ausgesöhnt hätten; vielleicht hätten Sie mit Freuden das Notwendige gethan. Nach Ihren eigenen An- und Absichten darf ich das wohl annehmen. Währt auch das Durchdringen zum Resultat bei dem einen länger als bei dem anderen, so ist doch dann zu hoffen, dass solches auch wieder seinen Urheber überdaure, zu seinem Ruhm und desjenigen, der die Gelegenheit gegeben hat ... In den unvergänglichen Epochen der Kunst wurde mehr darauf gesehen, Gutes als Viel zu leisten, so dass denn auch in den geringsten Dimensionen die Grösse und Bedeutung der Malerei in jenen Zeiten verkündet werden. Soll man in Italien leben und streben und das ignorieren?

---

*) Römischer Bankier. (A. d. H.)

Sollte die Malerei nur dazu existieren, den Ausübenden vor dem Hungertode zu sichern und den Liebhaber momentan zu erfreuen? Das menschliche Leben ist doch gewiss nicht so schön, dass die blosse Erhaltung desselben einen zu begeistern vermöchte, noch kann falscher Ruhm so verblenden, um anregend zu wirken in einer Zeit, wo man Gut und Schlecht nicht zu unterscheiden weiss. Ein wahres Kunstwerk wird für den Beschauer mit der Zeit an Schönheit zunehmen, sein Gefallen daran zuletzt zu wahrer Liebe steigern; wer die Bedingungen zu einer solchen kennt und anzugeben weiss, der darf das Richteramt üben, dessen Ausspruch wird sich jeder beugen.

Noch einmal bitte ich zum Schluss, meinen Wunsch zu erfüllen, dass nicht Gefühle, die ich schon seit langer Zeit mit grösster Anstrengung zu unterdrücken trachte, die Oberhand über mich gewinnen und mich in den Abgrund stürzen, an dessen Rand ich wandle.“



HANS THOMA (gemalt 1892) CELLA THOMA († 23. November)

Der Brief enthält noch einige Vorwürfe gegen Schack (der ihn gedrängt und missverstanden habe und ähnliches) und gegen seine Ratgeber, deren Abdruck mir die Verpflichtung auferlegen würde, sie sofort und beweiskräftig zu widerlegen, wozu mir keineswegs das Material, aber für diese Skizze der Raum fehlt. Dem Wunsche Marées' kam Schack gerne nach: Die beiden Versuche, welche ihm, nach zweieinhalb Jahren Wartens, vom Künstler gesandt waren, blieben im Zimmer seines Sekretärs der Welt verborgen. In seinem Buche „Meine Gemäldesammlung“ (6. Aufl. 1891) widmet der Graf pag. 280 u. f. seinem ehemaligen Schützling ehrende Worte der Anerkennung.

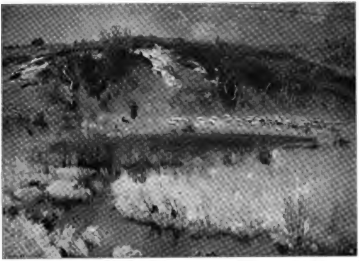
GEORG WINKLER

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

KARLSRUHE. **HANS THOMA** hat durch den am 23. November in Konstanz nach schwerem Leiden erfolgten Tod seiner Gattin einen schweren, unersetzlichen Verlust erlitten. Die Verstorbene, die nur ein Alter von fast fünfundvierzig Jahren erreichte, war nicht nur, als Schülerin ihres Gatten, eine hochbegabte Blumen- und Stillebenmalerin, deren feine, stimmungsvolle Werke das Entzücken aller Kenner bildeten, sondern auch die mit reifstem künstlerischem Verständnis ausgerüstete, treueste Gehilfin, Freundin und Beraterin des Meisters, die ihm in den traurigen, sorgenvollen Zeiten, da künstlerischer Unverstand des grossen Meisters Werke überall zurückwies, fest und unentwegt — als echte deutsche Frau — zur Seite stand, was ihr nie vergessen werden soll, so lange noch für des Meisters wahre, deutsche, gemüt- und seelenvolle Kunst die Herzen schlagen werden.

BONN. Als Nachfolger Carl Justis in der ordentlichen Professur für Kunstgeschichte an der hiesigen Universität ist dem Vernehmen nach der bislang ausserordentliche Professor und Provinzial-Konservator der Rheinprovinz, Dr. **PAUL CLEMEN** in Düsseldorf, in Aussicht genommen.

BERLIN. Die Ausführung des Richard Wagner-Denkmals ist nun doch **GUSTAV EBERLEIN** vom Kaiser, dem die Entscheidung zustand, übertragen worden. Der preisgekrönte Entwurf sollte im wesentlichen bestehen bleiben; der Künstler hat jedoch versprochen, ihn derartig zu verbessern, dass wenig mehr als der architektonische Aufbau übrig sein wird. Der weibliche Genius der Musik auf dem Sockel soll eine vollständige Neugestaltung erfahren und auf die Erscheinung Wagners, der vorn am Sockel sitzt, der Nachdruck der ganzen Komposition gelegt werden. Eberlein verspricht



EUGEN BRACHT DAS BRUCH

ferner, die Gestalten aus Wagners Opern an der Rückseite des Denkmals in besseren Zusammenhang zu bringen und überhaupt dafür zu sorgen, dass es ein des grossen Meisters würdiges Monument wird. Unter den gegebenen Umständen bleibt nichts übrig, als abzuwarten. Grosse Hoffnungen vermag Eberlein selbst beim besten Willen weder zu erregen, noch zu erfüllen. H. R.

WIEN. Dem Vernehmen nach soll Gustav Klimt als Nachfolger des zurückgetretenen Prof. Ed. Lichtenfels für ein Lehramt an der hiesigen Akademie ausersehen sein.

MÜNCHEN. In den jetzt entschiedenen Konkurrenzen um die in Zweibrücken und Reichenhall aus staatlichen und örtlichen Mitteln zu errichtenden *Wittelsbacher Brunnen-Denkmäler* ist es zu einer Auftragserteilung, wie sie als erster Preis vorgesehen war, in beiden Fällen zunächst nicht gekommen. Beide Male wurden die Urheber der vier relativ besten Entwürfe unter Zuerkennung einer Entschädigung von je 625, bezw. 500 M. zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert. Für das Zweibrückener Denkmal sind dies die Bildhauer August Drumm, Georg Wrba, Ludwig Dasio und Franz Drexler, für die Reichenhaller Brunnen-Anlage die Bildhauer Ign. Taschner, Karl Killer, Jakob Bradl und Joh. Vierthaler. Sämtliche acht Künstler sind hier ansässig. — Die erste Assistentenstelle an der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung wurde Dr. Siegfried Grafen Pückler-Limpurg übertragen, der bislang den Posten eines zweiten Assistenten versah, an dessen Stelle rückte der seitherige Hilfsarbeiter Dr. Otto Weigmann. — Dem Maler Emil Adam wurde der Titel eines Kgl. Professors verliehen. — An der *Kgl. Akademie der bildenden Künste* sind für das Wintersemester 1901/1902 im ganzen 307 Maler, 73 Bildhauer und 10 Radierer inskribiert worden. Diese teilen sich nach ihrer Staatsangehörigkeit in: 249 Angehörige des Deutschen Reichs, 15 der Schweiz, 65 aus Oesterreich, 15 aus Russland, 5 aus Griechenland, 11 aus den Donau-Fürstentümern (Serbien etc.), 7 aus England, 14 aus Amerika, 2 aus Schweden, 1 aus der Türkei, 1 aus Niederländisch-Indien, 1 aus Italien, 3 aus Luxemburg und 1 aus Holland.

DRESDEN. Der akademische Rat hat beschlossen das durch das Ausscheiden des in den Ruhestand getretenen Prof. Ferdinand Pauwel's erledigte Lehramt an der hiesigen Akademie einstweilen unbesetzt zu lassen. Die Hoffnung der hiesigen Kunstfreunde, man werde einen Künstler ersten Ranges berufen und damit dem Kunstleben Dresdens eine erwünschte Stärkung verleihen, ist dadurch leider zu Wasser geworden. *

STUTTGART. Der Bildhauer Prof. Adolf von Donndorf feierte im Beginn des Dezember das Jubiläum seiner fünfundzwanzigjährigen Lehrthätigkeit an der hiesigen Kunstschule. — Am 5. Dezember wurde in Heidelberg das Kaiser Wilhelm-Denkmal dieses Meisters enthüllt.

WEIMAR. Am 6. Dezember starb der Tiermaler Konrad Ahrendts im sechsundvierzigsten Lebensjahre. Seine Hauptthätigkeit widmete er der Illustration. Er war ein sehr eifriges Mitglied im Direktorium der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler und langjähriger Schatzmeister des hiesigen Künstlervereins. r.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

ANDREAS MÜLLER
(† 7. Dezember)

MÜNCHEN. Der Historien- und Genremaler Prof. **ANDREAS MÜLLER** ist am 7. Dezember gestorben. Der Beiname ›Komponier-Müller‹, mit dem er, schon frühzeitig, vielfach kurzweg zur Unterscheidung von Kunstgenossen gleichen Namens bezeichnet wurde, deutet bereits auf das Wesentliche der künstlerischen Begabung des jetzt Verewigten, zu deren Bethätigung er auf dem Gebiete des figurenreichen Historienbildes sein eigentliches Feld fand. 1830 zu Stephans-Rettenberg (im Algäu) geboren, genoss er seine künstlerische Ausbildung in München, wo hauptsächlich W. von Kaulbach und Moriz von Schwind seine Lehrer waren. Schon seine originellen Zeichnungen zu der bei Braun & Schneider erschienenen ›Hauschronik‹, seine Beiträge zu den ›Fliegenden Blättern‹ und den ›Münchener Bilderbogen‹ zeugten neben einer Reihe von religiösen Kompositionen von dem hervorragenden Talent des Künstlers, das von einer reich quellenden Phantasie unterstützt ward. Kaulbach empfahl seinen Zögling an den damaligen Erbprinzen von Meiningen, dessen Residenzschloss Müller mit historischen Fresken schmückte, ebenso die dem Prinzen gehörende ›Villa Carlotta‹ am Comersee. Auf einer Studienreise nach Rom entstand nach der vom Prinzen gegebenen Anregung eine Apotheose auf die verstorbene Herzogin von Meiningen. Alsbald nahm Müller seinen dauernden Wohnsitz wieder in München, konnte sich, von König Maximilian beauftragt, u. a. mit zwei Fresken an der Ausschmückung des alten Nationalmuseums beteiligen und auch der historischen Galerie des Maximilianeums zwei Werke (›Hochzeit Alexander des Grossen‹ und ›Mohamed zerstört die Kaaba zu Mekka‹) beisteuern. Nach Schraudolphs Ableben wurde Müller 1875 Professor für kirchliche Kunst an der hiesigen Akademie, welchem Lehramt er 1893 entsagte, worauf Karl Marr und der jetzt auch schon verstorbene Alex. Liezen-Mayer sich darin teilten. Als die originellste Hauptarbeit des Künstlers kann der Freskencyklus in der Kirche zu Weissenhorn gelten. Auch in Entwürfen zu Glasfenstern hat der Künstler sich, besonders seit Uebernahme der akademischen Thätigkeit, vielfach bethätigt. Aus früheren Jahren sei noch eine Reihe von Zeichnungen erwähnt, mit denen sich Müller an der im Bruckmannschen Verlage erschienenen ›Schiller-Galerie‹ und dem Bildercyklus zu ›Schillers Glocke‹ beteiligte.

BERLIN. Prof. **FRIEDR. KALLMORGEN** in Karlsruhe wurde als Nachfolger Eugen Brachts an die hiesige Akademie berufen. — Die Gattin Anton von Werners, **MALWINE**, geb. **SCHROEDTER**, eine Tochter des Schöpfers der bekannten Rheinkompositionen, ist am 16. Dezember, von einem Schlaganfall betroffen, plötzlich gestorben. — Der Maler und Kunstschriftsteller **THEODOR KUTSCHMANN** ist am 18. November nach langem Leiden gestorben. Zu Quedlinburg am 9. Februar 1843 geboren, war der jetzt Verewigte zuerst Kaufmann, dann Lithograph und Zeichner. Illustrationen zu Geibels Gedichten zählen u. a. zu seinen ersten Arbeiten dieser Art. Seit 1880 nur noch künstlerisch und schriftstellerisch thätig, erwarb er sich späterhin, in langjähriger redaktioneller Mitarbeit an Schorers Familienblatt, mancherlei Verdienste um die künstlerische Veredelung der Zeitschriften-Illustration. Auch als Freskomaler und auf dekorativem Gebiete war der Verewigte nicht ohne Bedeutung. Eine zweibändige ›Geschichte der deutschen Illustration‹, die von deren jetziger Renaissance allerdings wenig zu berichten weiss, ist Kutschmanns letzte grössere litterarische Arbeit gewesen. — In der Siegesallee ist am 18. Dezember die letzte der Denkmals-Anlagen enthüllt worden. Es ist die von **MARTIN WOLFF** geschaffene Gruppe des Kurfürsten Johann Georg, mit den Büsten des Grafen Rochus Lynar und des Kanzlers Lampert Diestelmayr. Der dadurch vollzogene Abschluss der Ausschmückung der Siegesallee war dem Kaiser ein Anlass, die dafür von ihm beschäftigten Künstler zu einem Festmahl um sich zu versammeln. Auf die dabei von ihm gehaltene Ansprache, in welcher der Kaiser sich darüber ausliess, was er von der Kunst der Gegenwart denkt und seine Anschauungen vom Wesen und von den Aufgaben der Kunst entwickelte, werden wir im nächsten Heft zurückkommen. Der Wortlaut der Rede dürfte durch deren Veröffentlichung in den Tagesblättern wohl keinem unserer Leser unbekannt geblieben sein.

THEODOR KUTSCHMANN
(† 18. November)

HEINR. LUDW. FRISCHE
(† 5. Dezember)

DÜSSELDORF. Am 5. Dezember verschied der Landschaftsmaler **HEINRICH LUDWIG FRISCHE**. Am 9. Januar 1831 zu Altenbruch geboren, war er zuerst in Hamburg bei einem Dekorationsmaler in der Lehre und besuchte, nachdem er einige kleinere Reisen als Porträtzeichner und Maler unternommen hatte, von 1858—1862 die hiesige Akademie als Schüler des Professors Hans Gude, fortan auch dauernd hier verbleibend. Seine gut komponierten Landschaften meist aus dem Harze, später auch von der englischen Küste, aus Tirol, sind in vielen Galerien, wie in Hannover, Köln, Magdeburg, Wien, Rostock usw. vertreten. tz.

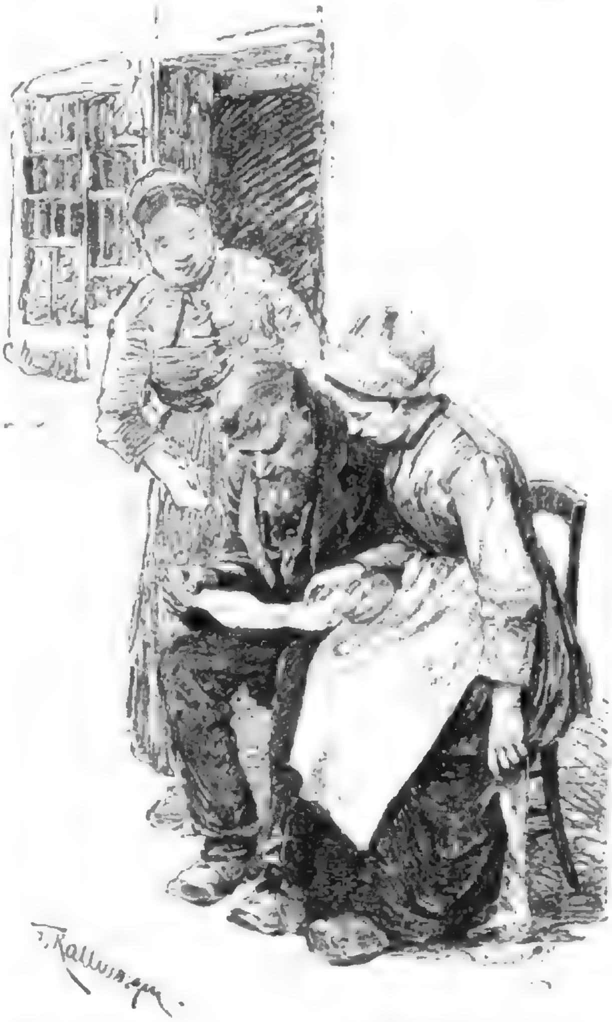
GESTORBEN: In Wien am 11. November der Historienmaler **EMANUEL KRATKY**, neunundsechzig Jahre alt; in Danvers (Massachusetts) der Bildhauer **ADOLF KRAUS**; in München am 6. Dezember der Tiermaler **LUDWIG SELLMAYR**, achtundsechzig Jahre alt, auch als Hersteller virtuos gezeichneter sogen. Rauchbilder bekannt; ebenda am 14. Dezember im Alter von zwanzig Jahren die Malerin **HANNA HORST**.

VON AUSSTELLUNGEN

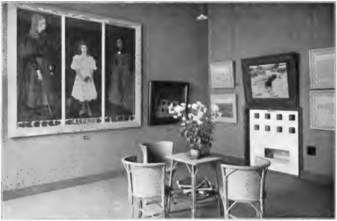
ARNOLD BÖCKLINS NACHLASS

ist gegenwärtig in *Ed. Schultes Berliner Kunstsalon* ausgestellt. Bei der ausserordentlichen Bewunderung, die dem grossen Meister schon bei Lebzeiten entgegengebracht wurde, kann es nicht überraschen, dass der einige zwanzig Bilder und Skizzen umfassende Besitz der Familie Böcklin nur wenige wirklich importante Werke noch enthält. Man sieht aber auch die minder wichtigen Arbeiten eines so gewaltigen Künstlers mit Ehrfurcht an, weil sie das Bild seiner Persönlichkeit ergänzen helfen. Sicher ist freilich, dass ein grosser Teil dieser Ergänzung auf der Seite der Technik liegt, also vom grossen Publikum gar nicht gewürdigt werden kann. Dieser Schaden wird jedoch dadurch aufgewogen, dass es bei dieser Gelegenheit Werke zu sehen bekommt, die man zwar aus den schönen Photogravüren des grossen, vierbändigen ›Böcklinwerkes‹ kennt, die man jetzt aber auf ihre farbige Wirkung hin zum erstenmale prüfen und beurteilen kann. Dahin gehören vor allem das Porträt der Frau Clara Bruckmann, das ›Melancholie‹ betitelte Bildnis der Frau Kopf und das 1861 in Weimar entstandene Selbstbildnis des Künstlers. Die uneingeschränkte Teilnahme der Besucher erregen ausser diesem Selbstbildnis — es ist übrigens auch in Heft 1 des laufenden Jahrgangs der ›K. f. A.‹ abgebildet — ein Bildnis der Frau Böcklin, 1866 in Rom entstanden, ein Brustbild auf weissem Grunde, im Profil gesehen, das dunkle Haar der Dargestellten in einem Netz aus roter Chenille; ein grosses Bild ›Malerei und Dichtung‹ und eine wundervolle Skizze zu der hier gleichfalls vorhandenen ›Jagd der Diana‹, 1896 in Florenz gemalt. Das zeichnerisch sehr durchgebildete Porträt der schönen Gattin, um deren festgeschlossenen Mund ein sorgenvoller Zug zu spüren ist, gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen des unvergleichlichen Künstlers. Welche ausdrucksvolle Persönlichkeitsschilderung und wie fein die malerische Pointierung durch das von dem weissen Malgrunde durchfeuerte Rot in dem reichen schwarzen Haar! Das Bild ›Malerei und Dichtung‹ hat herrliche Einzelheiten. Die Beinpartie der die Dichtung verkörpernden weiblichen Gestalt ist in der Stellung sehr viel glücklicher, die Bewegung der die Hand am Springquell netzenden Malerei viel lebhafter, heiterer und freier als auf dem Breslauer Bilde. Dagegen giebt die Säulenhalle, die das hiesige Bild abschliesst, mit dem wuchtigen Braunrot ihrer Porphyrsäulen dem Ganzen etwas Schweres. Umso köstlicher ist die Landschaft die sich dahinter in Sonnenpracht dehnt. Diese Landschaft, das bläulich schimmernde Brunnenbecken und die in ein lichtblaues Gewand gehüllte Erscheinung der Malerei gehören ebenfalls zum schönsten, was Böcklin gemacht. Der Kopf der Dichtung ist leider arg verquält und die Marmorstufen die zu dem Quell führen, sind als Material nicht so charakterisiert, wie Böcklin dergleichen zu thun pflegte. Die Skizze zur ›Jagd der Diana‹ hat fast die Frische einer Naturstudie. Sie übertrifft das Bild sowohl in der Kraft der Farbe, wie in der Stärke der Stimmung. Sie ist den besten frühen Landschaften des Künstlers an die Seite zu setzen, nur dass sie grösser in der Empfindung, freier und farbiger ist. Den seinen eigenen Ideen nachgehenden grossen Künstler sieht man aber auch bei vielen anderen Werken. Welch kühner malerischer Einfall, den sonnenbeleuchteten Kopf der ›Judith‹ und die Karaffe mit rotem Wein, die sie mit einem Glase auf einem Tablette trägt, gegen den lichtvollen blauen Himmel zu setzen! Böcklin hat damit ein unglaublich schwieriges Problem angerührt und fast in der Weise der Impressionisten zu lösen versucht. Da ist die ›Calypso‹, 1888 begonnen und unvollendet geblieben, bei der man sieht, wie Böcklin zwei starke Farben, ein braunrotes Gewand und einen blauen Himmel ins Bild stellt und ihre Glut zu steigern oder nach Bedarf durch andere Farben zu dämpfen sucht. Da ist der ›Paulus‹, dessen Mantel das leuchtende Rot trägt, das der Künstler auf Rogiers Bildern so bewunderte, da ist das unvollendete Bildnis Gottfried Kellers, das die merkwürdigsten Ansätze zu einer neuartigen Farbengebung zeigt, da ist endlich die Skizze zu des Künstlers grossem ›Krieg‹, in der bereits die ganze Wucht des künftigen Bildes beschlossen liegt. Bei den übrigen Bildern ist manches misslungen, aber selbst die Irrtümer eines Genies gelten mehr als die Korrektheiten des Durchschnittsmenschen. Die Ausstellung kann den Ruhm Böcklins nicht vermehren, sie ruft den Verehrern des Unsterblichen nur noch einmal ins Gedächtnis, wie er war und was sie an ihm verloren haben.

H. R.



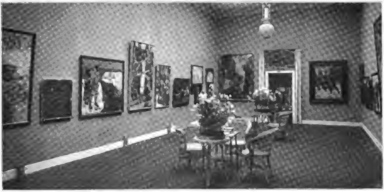
F. KALLMORGEN • • STUDIE ZU DEM BILDE „DER BRIEF AUS AMERIKA“



XII. Ausstellung der Wiener Secession *Saal Toorop*

DIE WIENER SECESSION

Eine bewusste, scharf bestimmte, genau umgrenzte Physiognomie weist wieder die XII. Ausstellung der Wiener Secession auf. Die Vereinigung verfolgt ja seit ihrem Bestande ein erziehliches Ziel, das ist, ihr Publikum nach und nach mit allen künstlerischen Enunciationen der Jetztzeit vertraut zu machen, einen breiteren Horizont der Anschauung, des Begreifens zu vermitteln und zu zeigen, wie sich die Marken der Kunst geweitet haben. So pflegt die Secession ihren Darbietungen meist eine nationale Umgrenzung zu geben. Diesmal weht Nordlandsluft. Wir treten der skandinavischen, russischen und finnländischen Kunst nahe. Die einzigen Persönlichkeiten, welche aus diesem Rahmen heraustreten, sind der Schweizer Künstler HODLER und der Holländer TOOROP. Gleich der erste Saal vereint Hodler mit Dänen, Schweden und Norwegern. In dieser Zeitschrift sind wiederholt so erschöpfende Charakteristiken der skandinavischen Künste erschienen, dass eine eingehendere Kritik ganz überflüssig ist. Mag die feine aristokratische Manier der Dänen, die sinnlich lebendige Art der Schweden, oder die dunkle, herbe und gewaltige Weise der Norweger in ihren Werken sich ausdrücken, immer fühlt man die grosse Kulturhöhe dieser Völker heraus. Die Typen der Menschen sind geklärter, gefestigter als bei uns — und die Beziehungen zur Natur sind reicher, bewusster, bedeutungsvoller. An den skandinavischen schliesst sich ein russischer und ein finnländischer Saal. Hier hat die Secession seltenes Material zusammengetragen. Gewöhnlich leiden die Beschickungen der internationalen Ausstellungen sehr darunter, dass sie offiziell sind. Nun ist die offizielle Kunst selten der echte Ausdruck nationalen Empfindens und Könnens. Die ›daneben‹ Stehenden sind meist die Echten, welche das Wesen ihres Volkes am tiefsten erfassen und ihm Kunstausdruck geben. So stellt das in seiner Heimatsliebe so tief getroffene Finnland nie korporativ mit Russland aus. Hier aber, als geschlossene, nationale Erscheinung, treten sie in vollster Unabhängigkeit auf. Den russischen Saal beherrscht — KOROWINE. Er hat im russischen Ausstellungs-Pavillon (Paris 1900) Friese gemalt, welche das Werden und Wirken, das Schaffen und Treiben des russischen Volkes schildern. Ein ethnologisches Epos! Diese Friese sind nun hier ausgestellt. Leider ist der Raum zu klein, um den grossartigen Eindruck dieser in die Architektonik hineinstilisierten Schöpfung zu voller Wirkung gelangen zu lassen. Aber wie grosszügig spricht die Natur aus diesem Werk. Grau und braun getönt streckt sich der weite in Urkraft strotzende Wald, die arktischen Landschaften. Ein Hauch der Unberührtheit durchzieht die Weite und auch die Tiere, die da hausen, die Menschen, welche nach fernen Fernen wandern — alles Lebendige hat etwas Ehernes, nach ewigen Gesetzen willenlos Forttreibendes. Dekorativ im besten Sinn des Wortes sind diese Friese, denn durch ihre synthetische Bedeutung dem unmittelbaren Leben entrückt, bilden sie Stilisierungen, welche die Architektur rhythmisch ergänzen. Meist Landschaftsbilder sind sonst noch von den Russen da. RYLOFF, POURVIT, ROEHRICH sind Künstler, deren Pinsel die schwermütig sehnende, leidenschaftlich verhaltene Empfindungsnote ausdrückt, welche auch der russischen Litteratur ihr Gepräge giebt. CONSTANTIN SOMOFF übersetzt die süsse Schwärmerei Oneginscher Romantik in zwei duftig gemalten Bildern (›Weisse Welt‹ — ›August‹). — Eine sehr eigene Physiognomie zeigt WROUBEL. Sein ›Pan‹ mit dem moosigen Haupt und Barthaar ist knorrig wie eine Eiche. — Die skandinavische und russische Kunst bringen ihre Eigenart gewiss voll und ganz zum Ausdruck. Finnland aber wirkt noch unendlich stärker durch die elementare Gewalt, mit der volkliches Empfinden mächtig aus ihren Kunstschöpfungen hervorquillt. Nur einem unterdrückten Volk entringt sich so heisses Fühlen; nur der verzweifelte Kampf einer Nation um die Erhaltung ihrer Rasse kann Tradition, Legende, Ur-Sage so rein in ursprünglicher Kraft und Tiefe bewahren. Die finnländischen Künstler stehen in der Technik ihrer Ausdrucksweise den Modernsten nicht nach — aber die Neuheit der Mache hat den Eigenwuchs ihrer Visionen nicht geschwächt. Axel Gallen ist die stärkste Individualität unter den finnländischen Malern. Er verlebendigt mit ebensolcher Kraft die Natur seines Landes, als er die Mythen seines Volkes versinnlicht. Seine Themen, den verschiedensten Gebieten menschlicher Leidenschaften entnommen — seine Natur-Ausschnitte den heterogensten Stimmungen unterworfen, tragen doch den Stempel jener Einheit, welche nur Persönlichkeiten mit einer festgeschlossenen Weltanschauung zu eigen ist. ›Imatra im Winter‹ ist eine Eis- und Schneetönung von symphonischer Gewalt. Finnland's brausendster, heftigster Fluss, dessen aufbäumende Wildheit noch nie von Menschengeist gebändigt werden konnte, wühlt sich sein Bett durch die eisstarrenden Ufer. Das schmutzige Gelb der Fluten, der bläuliche Schimmer des Eises, und die Blütenweisse des Schnees, der als Hauch, als duftige Flocke sich schmiegt und senkt und hüllt um Baum und Busch — giebt nicht nur einen einzigen Stimmungsreiz, sondern ist malerisch eine der interessantesten Lösungen von Tonwertung. Welch Gegensatz zu diesem Winterschauer das Bild ›Frühjahr‹! Ein Wald. Im Flimmern der Schatten bläulich schimmernd schmiegt sich zu Häufchen geschmolzen der Schnee an die Baumwurzeln. Wie ein seeliges Versprechen wölbt sich in tiefsatter Bläue der wolkenlose Himmel. Noch kein jubelndes Erblühen kündet das Bild — sondern den Augenblick, welchen Siegfried so herrlich besingt, — Winterstürme wichen dem Wonnemond. Gleich stark weiss Gallen menschliche Leidenschaften in Schönheit und Wildheit auszudrücken. Hier ist es die Legende, welche ihm Stoff giebt für Gestaltungen von packender Psychologie. Der Mord ist in Joukahainen's (›Lapplands bösgearteten Sohns‹) Zügen gewaltig verkörpert. — Die Mutterliebe, in der Gestalt von Lemminkainen's trauernder Mutter, welche den Leichnam des toten Sohnes stückweise zusammenträgt, scheint uns eine Figur, die an Intensität des Schmerzensausdrucks keinem Dürerischen Marien-Bild nachsteht. Und welche Kraft spricht aus Kullerwo dem Unbewussten, der weltfremd im Walde haust, oder aus des Schmiedes Sampo wuchtiger Gestalt. Gewaltig wirken diese Accente seelischer Erregungen in ihrem herb, einfachen Vortrag. Die Wegbauer, von Pekka Halonen gemalt, wie die einen mit straff gespannten Körpern Bäume niederziehen, andere mit gekrümmten Rücken Wurzeln und Baumstumpfen wegräumen, erwecken durch die Einheitlichkeit ihrer Bewegungen ein rhythmisches Gefühl, wie Meunier es ähnlich bei den Figuren seiner Grubenarbeiter hervorzurufen weiss. Arbeiten, arbeiten, für die Reichen klingt Meuniers Rhythmus. Arbeiten, arbeiten, für die Russen, ist der symbolische Gedanke, welchen die sehnigen, sich mühenden und plagenden Gestalten der finnischen Wegbauer hier verkörpern. Eero Jaernefelt ist friedlicher, heiterer. Im Süden Finnlands scheint er zu hausen und die liebliche Schönheit des Landes mit den tausend Seen spiegelt sich in seinen Landschaften. Kolorist vom edelsten Stamme weiss er die feinen Uebergänge der Waldesgrenze zur Fjordvegetation, die Seespiegelungen und die Tönungen des Himmelszeltes mit zarter Uebertragungskunst festzuhalten. Sein Schönstes aber ist ein Kinderbild: das Porträt seines Sohnes. Das Köpfchen zeigt so berückenden Reiz, die braunen Augen drücken so viel Sanftmut und Seelenwärme aus, dass man wohl sagen kann, glücklich das Land, dessen Ringen nach höchster seelischer Kulturblüte solche Kinder zeitigt. Edelfeldt ist der bekannteste Künstler der finnländischen Schule. In Paris lebend, hat er sich der Art der französischen Maler sehr genähert. Sein Können ist gross, aber seine Unmittelbarkeit ist zum Teil verloren gegangen. Und die Grösse der finnländischen Kunst liegt im Heimatlichen. — Wir haben uns mit den Finnländern so eingehend beschäftigt, dass für die Besprechung der Toorop-Sammlung wenig Raum überbleibt. Toorop ist ein eigenes Zimmer eingeräumt. Dieser Eigenartige verträgt keine Nachbarn. Er ist diesmal

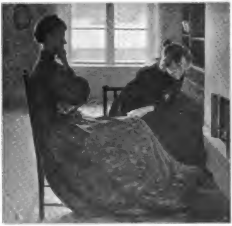


XII. Ausstellung der Wiener Secession — *Saal der finnischen Künstler* sehr vollständig in allen Arten und Abarten seiner Kunst vertreten. Am grössten wirkt er in seinen Zeichnungen. Hier ist er so klar, so einig, so bestimmt; die unbeugsame Linie der Kontur hat die Diamantenhärte eines Holbeinschen Striches. Die hastig wechselnde, nach Problemen jagende Künstlerunrast Toorops weicht der erhabenen Schlichtheit Hodler's. Der hat sich durchgerungen. Es wäre müssig, hier an dieser Stelle über den Meister zu sprechen. In Wien sieht man ihn zum erstenmal und zwar ist er mit seinen Bildern ›Der Auserwählte‹ und ›Der Frühling‹ vertreten. — Die Secession hat diesmal ihre Räume verkleinern müssen, denn hinter den Wandverkleidungen decken Fresko-Bilder die Mauern. Es ist die bereits zum grössten Teil fertige Fresko-Ausstellung, welche die Nordländer ablösen wird. Und da denkt man unwillkürlich, wie herrlich es wäre, wenn es der Jetztzeit vergönnt sein sollte, die Fläche der Malerei zurückzuerobern und einen Meister wie Hodler sich hinausschwingen sehen aus der Enge der Rahmenkunst, um die höchste Aufgabe der dekorativen Stileinheit zu lösen.

B. Zuckerkandl

DIE IV. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

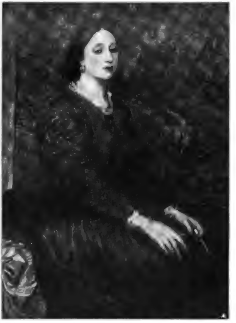
Die beschränkten Räume des Secessionshauses machen es leider zu einer Notwendigkeit, bei den sommerlichen Ausstellungen die zeichnenden Künste auszuschliessen. Man holt nun das in zwei Jahren Versäumte in dieser ersten Winterausstellung nach, hat sich aber nicht streng an den Begriff ›Zeichnung‹ gehalten, sondern auch Aquarelle, Pastelle, Gouachen, Radierungen, Lithographien und sogar plastische Entwürfe zugelassen. Dadurch ist ein amüsanter, lebendiger Zug in die Vorführung gelangt, der ihr auch den Beifall des grossen Publikums einträgt. Die ausgestellten Arbeiten lassen sich in zwei Kategorien teilen: in gezeichnete Studien und in Zeichnungen, die Selbstzweck sind. Es spricht für den ausserordentlichen Aufschwung, den die zeichnenden Künste in Deutschland genommen, dass auf beiden Seiten an Meisterleistungen kein Mangel herrscht. Die Zeichnungen der Maler sind um nichts mehr künstlerischer als die der guten Zeichner und Illustratoren; und es ist zweifellos, dass die Illustratoren neuerdings die Maler viel wesentlicher beeinflussen als diese sie. Als Hauptpunkte in der Fülle von Erscheinungen, die die sechshundertachtundsechzig Nummern zählende Ausstellung umschliesst, können die Kollektionen von Klinger, Liebermann, von Hofmann und die der Künstler aus der Jugend- und Simplicissimus-Gruppe gelten. Von Klinger findet man ausser den schönsten Blättern aus seinen radierten Cyklen, eine stattliche Zahl von herrlichen, vor der Natur entstandenen, gezeichneten Studien, die gross gedachte marmorne Büste eines Mädchens mit prachtvoll behandeltem Haar und die nach dem Thonmodell in Bronze gegossene Figur eines Athleten, in der man Rodinsche Einflüsse zu spüren meint. Max Liebermann stellt Pastelle, Kreide- und Federzeichnungen aus, unter denen ein Interieur mit ›Korbflechtern‹, ›Badende Jungen‹, die ›Papageienallee‹ im Amsterdamer Zoologischen Garten, das Bildnis eines jungen Mädchens, dem ein Dachshund zu Füssen liegt, ein neues Bildnis Gerhart Hauptmanns und seine eigenartigen, unendlich malerischen Landschaftsstudien am meisten Beifall erregen. In der Kollektion Ludwig von Hofmann's giebt es eine Fülle von seinen in ihrer Schlichtheit entzückenden Studien zu Frauen- und Kindergestalten und Skizzen zu Bildern, die durch ihre Anmut und ihren Phantasienreichtum all die Bewunderung wieder heraufbeschwören, die der Künstler in den ersten Elfer-Ausstellungen geerntet. Von den vorzüglichen Münchner Zeichnern fehlt keiner. Th. Th. Heine, Strathmann, Münzer, Feldbauer, Georgi, Diez, Thöny, Wilke, Rossmann, Jank, Kirchner u. a. sind mit ihren besten Arbeiten vertreten. Aber auch Berlin schneidet sehr günstig ab. Vor allen andern wäre die männlich geniale Käthe Kollwitz zu nennen, die Radierungen, Dreifarbendrucke und ganz ausserordentlich ernste Studien zu Frauen aus dem Volke und zu dem Blatt ›Carmagnole‹ ausstellt. Als neue Erscheinungen fallen Heinrich Zille mit einer Reihe von ebenso realistisch wirksamen wie humorvollen farbigen Zeichnungen ›Aus dem dunklen Berlin‹ und einem höchst drastischen ›Frühlingsmaler‹, ferner Gustava Haeger mit sehr einfachen, energischen, sicheren Zeichnungen, Oscar Moll mit feinen Landschaften in Gouache, Alfred Mohrbutter mit pastellierten Porträts höchst angenehm auf. Daneben haben Baluschek, Martin Brandenburg, Skarbina, Otto H. Engel, Frenzel, Leistikow, Alberts, Slevogt, Corinth, Franck und besonders Ulrich Hübner, der sich in sehr bemerkenswerter Weise als Landschafter und Maler des grossstädtischen Strassenlebens entwickelt hat, ganz vorzügliche Leistungen ausgestellt. Der Bildhauer Gaul



RICHARD BERGH AM HERD

XII. Ausstellung der Wiener Secession

lässt sehr künstlerische gezeichnete Studien und einige vortrefflich modellierte sehen. Von Gästen treten **Emil Orlik** mit seinen japanisch wirkenden Farbendrucken, Graf **Kalckreuth** mit Radierungen und Lithographien, der Wiener **Andri**, **H. v. Volkmann**, **P. Behrens**, **Conr. Starke**, **Thoma**, **Steinhausen**, **Vogeler**, **Adolf Beyer** am bemerkenswertesten hervor. Es ist nicht möglich, in einem so knappen Rahmen alles Erwähnenswürdige auch nur zu nennen. Wenn die Ausstellung naturgemäss auch kein vollständiges Bild von dem gegenwärtigen Stande der zeichnerischen Künste in Deutschland bieten kann, so gewährt sie doch einen sehr lehrreichen Ueberblick und bringt jedenfalls weiteren Kreisen Gefühl dafür bei, dass auch auf diesem engeren Gebiete nicht nur Kräfte, sondern auch zahlreiche Meister thätig sind, deren Schöpfungen der deutschen Kunst zur höchsten Ehre gereichen und danach gewürdigt werden müssen. H. R.

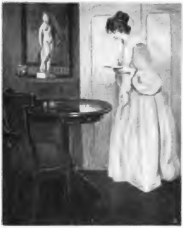


G. F. WATTS BILDNIS DER LADY SOMERS

(Ausstellung in Schulte's Kunstsalon)

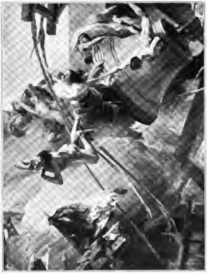
AUS BERLINER KUNSTSALONS

Die *V. Ausstellung in Ed. Schultes Kunstsalon* enthielt in der Hauptsache Werke, die während des Sommers in Dresden und München die Feuerprobe bereits bestanden hatten. Wenngleich den Besuchern, die die Ausstellungen in jenen Städten gesehen, auf diese Weise keine Ueberraschung bereitet wurde, so gab das Durcheinanderhängen von Bildern aus den skandinavischen Ländern, aus Frankreich und England doch Gelegenheit zu Beobachtungen, die man in Dresden und München nicht hatte machen können. Merkwürdig war, wie die frische gesunde Kunst der Skandinavier in dieser Ausstellung über künstlerisch sonst sehr hochstehende Leistungen aus den anderen Ländern triumphierte. Nachdem man die starkfarbigen Landschaften der **Kallstenius**, **Schultzberg**, **Bergström**, **Sjöberg**, **Wentzel**, **Behm** eine Weile angesehen, hatte man Mühe, in das richtige Verhältnis zu **Watts**, **Saglio**, **Prinet**, **Sauter** und **Carrière** zu kommen. Nur **Oskar Björck**, der ausser seinem Porträt des Dichters Heidenstam noch eine süss-lächelnde Schönheit in hellblauem Ballkleide gegen einen gelben Hintergrund ausgestellt hatte, verlor bedenklich gegen **Watts**' tizianische ›Lady Somers‹ und dessen Bildnis ›Stuart Mills‹. Eine neue Erscheinung war **Clara Montalba**-Venedig, die sehr geschickt gemachte, englisch aussehende Aquarelle mit venetianischen Motiven ausstellte, über denen ersichtlich der Geist Turners schwebte, ohne dass sie darum einen tieferen Eindruck gemacht hätten. — Bei *Paul Cassirer* hat der Prager **Emil Orlik** eine grosse Zahl von Gemälden, Gouachen, Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen ausgestellt, die zwar seine Vielseitigkeit beweisen, aber nicht gerade einen grossen Umfang seines Talents. In malerischer Beziehung hat er von den Schotten und den Japanern gelernt. Die empfangenen Anregungen verwendet er mit viel Geschmack. Sein Bestes giebt er in leicht kolorierten Zeichnungen aus böhmischen Städten und Japan und in einigen Märchenillustrationen. Bei den Gouachen mit Architekturmotiven aus England ist die zu dunkle Tonstimmung manchmal unerfreulich. Dass er zuweilen japanische Vorwürfe im Sinne der Japaner darstellt, bringt ihn in eine Konkurrenz mit deren Arbeiten, was ihm so wenig zum Vorteil gereicht wie andern Künstlern, die das Gleiche gegenüber Werken der Renaissance oder anderer historischer Zeitalter versuchen. Die Originale sind immer stärker als die beste Nachahmung. Eine erfreuliche Wirkung des Erscheinens klassischer Werke des französischen Impressionismus in Deutschland spürt man bei den neuen Bildern von **Ulrich Hübner**. Der junge Künstler ist erstaunlich vorangekommen. Seine Landschaften haben ganz das zitternde Leben, das feine Gefühl für den Ton bei aller Wahrheit der Farbengebung und die sichere Beschränkung auf das Wesentliche, die Eigenschaften, die man bei Manet, Cézanne, Monet und Pissarro so hoch schätzt. Er erreicht natürlich diese Vorbilder nicht, aber es ist ihm gottlob auch nicht eingefallen, das Charakteristische der Atmosphäre um Paris auf die deutsche Landschaft zu übertragen. Sein ›Hafen von Warnemünde‹, einmal bei hellem Sonnenschein, das andere Mal unter grauem Himmel, sein ›Lawntennis-Platz in Berlin W.‹ sind durchaus charakteristisch für den Ort ihrer Entstehung. Am feinsten wirkt eine Herbstlandschaft, ›Das Schloss‹ betitelt. Man sieht dessen weisse Fassade hinter einem sich ins Bild reckenden grossen Baumzweig schimmern. Dieses Weiss, die graue Luft, ein vergehender Rasen und die herbstlichen Blätter geben zusammen eine köstliche Harmonie. Als begabter Porträtmaler legitimiert sich H. E. Linde-Walther. Er liebt es, seine Bilder auf zwei Farben zu stellen. Zunächst fehlen ihm noch Grösse der Auffassung und Kraft des Ausdrucks; aber man hat vor seinen Bildnissen die Empfindung, sie müssten sehr ähnlich sein. Ausserdem sind sie als Malerei mindestens höchst geschmackvoll. Ein stehendes, von seinem auf dem Fussboden aufgebauten Spielzeug umgebenes, kleines Mädchen in einem Interieur, ziemlich von oben gesehen, das Bildnis eines alten Herrn in Grau und Schwarz und das Porträt eines Freimaurers in Logentracht, auf Rot und Schwarz gestimmt, empfehlen den Künstler am meisten. Louis Corinth lässt eine Reihe von neuen Bildnissen sehen. Der gute Eindruck, den sein eminentes Können macht, wird bei einer ganzen Anzahl von ihnen leider durch äusserliche Geschmacklosigkeiten beeinträchtigt. Die grossen Vorzüge des Künstlers kommen in dem Bildnis eines dichtenden Grafen Keyserling und in einer Skizze zur ›Salome‹ noch am ehesten heraus. Seine Arbeiten leiden ersichtlich aber auch unter der Gegenwart des Bildnisses der Eva Gonzalez von Manet, das allein schon nach der Geschmacksseite soviel bedeutet. Von Manet sieht man hier auch ›Mon jardin‹, eines der feinsten Landschaftsbilder, die es giebt, eines, bei dem das Materielle, alle Erdenschwere überwunden ist, und nur die reinste, reifste Kunst wirkt. Ein paar geistreiche Pastelle von E. Vuillard beschliessen die interessante Vorführung. H. R.



HANS BORCHARDT DAS BUCH

MÜNCHEN. *Winter-Ausstellung der ›Secession‹.* In weniger denn Jahresfrist hat der Tod eine reiche Ernte unter den deutschen und speziell unter den Münchner Künstlern gehalten. Die Lücken, die so in ihre Reihen gerissen wurden, empfinden wir um so schmerzlicher, weil viele der Dahingegangenen in voller Schaffensfreude und noch nicht vom *Alter* gebrochener Lebenskraft von uns geschieden sind. Drei Frühverstorbene waren es auch, denen die Münchner Secession in treuer Pietät den grössten Teil ihrer diesjährigen Winterausstellung widmete: Paul Hetze, Arthur Langhammer, Wilhelm Volz. Dieser drei Künstler ist in unserer Zeitschrift schon bei ihrem Hinscheiden gedacht worden; und so genügt es, heute mit wenigen Worten den Inhalt ihrer Nachlassausstellungen zu charakterisieren. Den Eingangssaal in ihrem schönen Ausstellungsgebäude hatte die Secession den Werken Paul Hetze's eingeräumt. Sie sagten uns nichts Neues über den Künstler, der erst im Anfang der dreissiger Jahre stand, als er dem schon lange an ihm nagenden Lungenleiden erlag. Aber sie sagten uns aufs neue, wie traulich und liebenswürdig, wie echt deutsch seine Kunst war. Wiesenduft und Waldesrauschen weht uns von Hetzes Tafeln entgegen. Wenn Moritz von Schwind sich einmal gerühmt hat, er sei der einzige, der ein Waldinneres malen könne, so müssen wir ihm heute, bei aller Verehrung für den Meister der ›schönen Melusine‹, diesen Ruhm streitig machen. Wie sich die deutsche Phantasie den Wald beseelt, das in der That hat er verstanden, und mit den schlichten Mitteln *seiner* Kunst auszudrücken verstanden, wie vor ihm und nach ihm vielleicht kein anderer. Nur war seine Kunst eben im malerischen Sinne sehr primitiv. Wollten wir eines seiner köstlichen Bilder aus der Schackgalerie neben eine der Hetzeschen Waldlandschaften hängen, es würde grau und kühl aussehen, wie eine in matten Farben getuschte Zeichnung. Aber die Zeichnung freilich! und die Gestalten, die seine Waldeinsamkeiten beleben! Da würde Hetze wohl zu kurz kommen! Und doch würde man erkennen: hier ist Geist vom Geiste Schwinds. Ein echtes Malerauge und eine reine Malerseele waren es, die sich so fürs ganze Leben in das saftige Grün und das herbstliche Gold des Laubwaldes verliebt hatten, die nicht müde wurden, das weich anschwellende Wiesengelände nachzudichten und wie sich am Waldsaum die Buchenzweige zum Gras herniedersenken. Tiefblauen Sonnenhimmel mit ein paar leuchtenden Wolken oder klare kühle Herbstluft spannte er über seine stillen Landschaften und liess in ihrem Frieden sinnende Mönche oder ein schweigendes Liebespaar oder einen schalmeienden Hirten träumen. Wenn er eine epheuumsponnene, blütenumwobene Ruine oder ein einsames Waldkirchlein oder ein kleines Bergdorf malt, dann erscheinen auch die Bauten, die sich Menschenhand errichtet, wieder zur Natur geworden. So ist alles bei ihm von einer etwas schwermütigen, niemals sentimental klingenden Harmonie erfüllt, für deren *Reinheit* der vornehme Farbensinn des Malers und sein feines Empfinden für die Kraft und Wirkung grosser, ruhiger Silhouetten und klarer Ueberschneidungen sorgte. — Wie die Kollektion aus Hetzes Nachlass, so machten auch die zwei Säle, die mit Werken Arthur Langhammer's gefüllt waren, einen einheitlichen, geschlossenen Eindruck. Sie gaben nicht einen Ueberblick über das ganze Lebenswerk dieses ›Neu-Dachauers‹, der mancherlei Wandlungen durchgemacht hat — übrigens nie von der Rücksicht auf den Modegeschmack, sondern immer von rein künstlerischen Intentionen und Bedürfnissen geleitet. So war er zu dem Streben gelangt, das Gemälde als Wandschmuck zum Träger eines dekorativen Wertes zu machen, nicht ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu geben, sondern einen stillen, harmonischen Zusammenklang schön verteilter Farbflecke, die freilich nicht in der ›inhalt‹losen Willkür des freien Ornaments nebeneinander gestellt sind, sondern ein Stück Natur in seiner räumlichen Gliederung und in seinem spezifischen Stimmungsgehalt in streng erfasste Flächenkunst übertragen. Jahrelang hatte er schon in diesem Sinn, mit den beiden andern ›Neu-Dachauern‹ Dill und Hölzel zusammen, gestrebt und gerungen, dabei immer ab und zu die Wirklichkeit auch in mehr naturalistischen Studien, wovon in der Ausstellung besonders die grossenteils brillanten Kohlezeichnungen Proben gaben, wieder studierend. Immer klarer wurde er sich in diesem Suchen und Ringen, das ihn freilich selten zum ruhigen Ausarbeiten kommen liess, über das innere Ziel seines Wollens: in engbegrenzter Tonskala die möglichst feine Differenzierung der Valeurs, eine zugleich zarte und reiche Farbigkeit zu erreichen und so, auf die Illusion des ›Lochs in der Wand‹ verzichtend, doch räumlich klar erkennbare und eindruckweckende Gebilde zu schaffen. Es war etwa in den letzten anderthalb Jahren, dass er sich über die Mittel, wie er dies Ziel erreichen könne, völlig ins klare kam, und aus dieser kurzen Zeit stammt die — verhältnismäsig und absolut genommen — überraschend grosse Zahl von Skizzen und Studien, welche die Langhammer-Ausstellung bildeten. Begreiflicher erscheint diese Produktivität, wenn man bedenkt, dass, wie schon gesagt, Langhammer sich selten zum Durcharbeiten, zum ›Fertigmachen‹ Zeit und Ruhe liess. Ein ganz ›fertiges‹ Bild ist eigentlich nur die ›Prozession‹; aber erstaunlich ist es, wie bildmässig auch so viele andere dieser rasch hingeworfenen Studien wirken. Meist bilden hellgekleidete Mädchen und Kinder den figürlichen Mittelpunkt, selten sind ihre Gesichter über die allgemeine Anlage in breiten, nur eben das Wichtigste hinsetzenden Strichen hinausgebracht; selten, wo mehrere Figuren auf einem Bild zusammen sind, ihr Nebeneinander, das bischen Handlung, das sie verbindet, völlig klar ausgedrückt. Aber wie stehen diese Figuren in der Luft; welchen Accord ergiebt das Spiel gedämpften Lichts auf den hellen Kleidern zusammen mit den Farben des Himmels, der Bäume, der Wiesen, spiegelnden Wassers! Das ist durchaus eigenartige Kunst, vornehm bis zur Exklusivität, zartfühlend bis zur Raffiniertheit. Gewiss hat Whistler, haben in anderer Weise die Schotten auf den hier eingeschlagenen Weg hingewiesen, aber die Neu-Dachauer sind ihn selbständig weitergegangen, und unter ihnen wieder Langhammer als einer ganz für sich. Er hat mit so viel Ernst um ein Problem, um ›sein‹ Problem gerungen, dass Künstler, die es ebenfalls ernst mit sich und der Kunst meinen, unendlich viel werden von ihm lernen können (so unheilvoll ein kritikloses Nachahmen wäre) und dass es nicht bloss eine wohlverdiente Ehre ist, wenn der Staat eine Reihe der schönsten dieser Arbeiten kaufte, um sie vereinigt, etwa in Schleissheim, als Beiträge zur Geschichte eines echt künstlerisch gefassten und behandelten Problems den mitlebenden und nachkommenden Malergenerationen zu überliefern. — Ungleich vielseitiger, lebensvoller, naiver, wenn man will, dafür freilich vom ausstellungstechnischen Standpunkt auch weniger einheitlich, präsentierte sich der Nachlass von WILHEM VOLZ. Wir empfingen hier ein so umfassendes Bild dieses in sich beglückten, beschaulich thätigen Künstlerlebens, dass wir auf Grund des gebotenen Materials späterhin eine ausführliche Charakteristik zu geben gedenken. — Neben den drei Maler-Kollektionen enthielt die Ausstellung aber auch eine architektonische: THEODOR FISCHER, der von München nach Stuttgart berufene Stadtbaumeister, gab in einer umfangreichen Sammlung von Skizzen, ausgeführten Entwürfen, Photographien und plastischen Abgüssen einen Ueberblick dessen, was er ist und wie er es geworden, vor allem auch, was er im Dienste der Stadt München geschaffen. Ueber diese Ausstellung, die uns aufs neue in Theodor Fischer einen der reichsten und zukunftvollsten unserer deutschen Baukünstler der Gegenwart erkennen liess, wird die ›Dekorative Kunst‹ gelegentlich einer Gesamtdarstellung von Fischers Schaffen und Streben mitberichten. Hier sei nur noch erwähnt, dass auch bei dieser Gelegenheit wieder alle *einsichtigen* Kreise der Kunststadt München es tief empfanden und aufs lebhafteste beklagten, was wir durch die Wegberufung des ausgezeichneten Künstlers verloren haben. Möchte er später den Weg nach München zurückfinden und sich dann, von Banausentum und Böswilligkeit minder beengt, von der dankbaren Anerkennung seiner Mitbürger freudig gefördert fühlen! O. M.



ALBERT MAIGNAN STURMGLOCKE

MÜNCHEN. Im Künstlerhaus hatte **FRANZ VON LENBACH** in der ersten Hälfte des Dezember eine aus etwa dreissig Gemälden bestehende Kollektion von Bildnisschöpfungen seiner Hand zur Schau gebracht. Zum grössten Teil neue Werke umfassend, bot sie nicht nur an Zahl eine der stattlichsten Lenbach-Ausstellungen, die je den hiesigen Kunstfreunden vorgeführt wurde. In der staunenswerten Mannigfaltigkeit, die sich darin aussprach, war sie ein gewaltiges Zeugnis für die, fast möchte man sagen, von Fall zu Fall sich immer wieder überbietende Meisterschaft des Künstlers. Wir werden in anderem Zusammenhange auf diese Darbietung zurückkommen.

AACHEN. Am 26. November wurde das städtische *Suermondt-Museum* nach seiner Uebersiedlung in das ehem. Cassalettesche Palais neu eröffnet. Es enthält in vierunddreissig Ausstellungsräumen die Galerie alter Gemälde, deren Grundstock die Stiftung Barthold Suermondts bildet, Bildwerke, namentlich Holzfiguren des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, ein Kupferstichkabinett mit Bibliothek und Vorbildersammlung, alte Kunstarbeiten, meist aus Aachen und Umgebung stammend, Lokalaltertümer und Ausgrabungen, sowie eine wechselnde Ausstellung von neuzeitigen Kunstwerken. Die von Direktor Dr. Kisa durchgeführte Anordnung folgt im allgemeinen dem kulturgeschichtlichen Prinzipe. Zur Eröffnung wurden aus Privatbesitz zahlreiche Gemälde und Studien Alfred Rethels, sowie hervorragende ältere Kunstarbeiten herangezogen. Die moderne Abteilung ist sorgfältig gewählt. Ausser Aachener Künstlern wie Oeder, Eugen Kampf, Karl Krauss, Brend'amour, P. Bücken sind von Malern Vinnen, Christiansen, A. Zoff, E. Oppler, F. Tadama, von Bildhauern Hugo Lederer, W. Schmarye, R. Bosselt gut vertreten. Die kunstgewerbliche, von Malerei und Plastik räumlich nicht getrennte Abteilung bringt Teppiche von Eckmann und Leistikow, Seidenstoffe von Eckmann, van de Velde, Mohrbutter u. a., Scherrebecker Webereien, Metallarbeiten von R. Bosselt, Eckmann, Hiedl und Thallmayr in München, von Steenaerts und Witte in Aachen; Thonwaren von Läuger, R. v. Heider, Cl. Massier, G. de Feure, Porzellane der Berliner und Kopenhagener Manufaktur, Lederarbeiten von Collin, Otto Weitz, Attenkofer, Tonnar-Aachen. Dazu kommen Wohnungseinrichtungen von Th. Cossmann und Kamine von Houben Sohn Carl in Aachen.

ROM. Das Parlament hat den Ankauf der *Galerie Borghese* um den Preis von 3600000 Lire, zahlbar in zehn Jahresraten, gutgeheissen. Damit erwarb der italienische Staat eine Kunstsammlung, die zu den ersten der Welt gehört und auf mindestens den fünffachen Betrag geschätzt wird. Wurden doch erst kürzlich noch allein für Tizians »Himmlische und irdische Liebe« fünf Millionen geboten. Ausser der Galerie wird um weitere drei Millionen auch der berühmte Park in Staatsbesitz übergehen, worauf er den Namen »Villa Umberto I.« erhalten und mit einem grossen Denkmal des Königs geschmückt werden wird. H. Bth.

PRAG. Für die hier geplante Böhmische Kunstgalerie hat man sich im Prinzip über eine Teilung in zwei nationale Sektionen verständigt, doch fordern die Tschechen, dass für ihre Sektion ein grösserer Betrag der Stiftungssumme verwendet werde, während die Deutschen eine gleichmässige Teilung für diese wünschen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

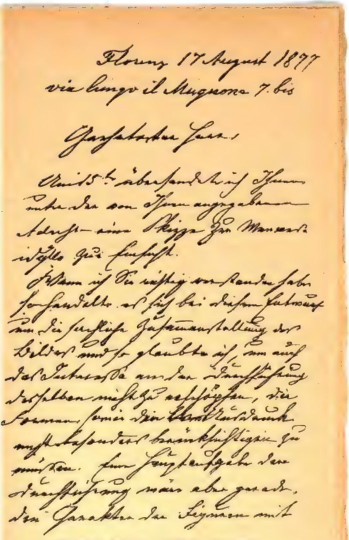
DRESDEN. Ein eigenartiges und wertvolles Preisausschreiben für Bildhauer erlässt soeben der Rat zu Dresden, um das *freie* künstlerische Schaffen auf dem Gebiete der Plastik zu fördern. Ausgesetzt werden 5000 M. zu Preisen, die Preisrichter sind zu zwei Dritteln Künstler (Diez, Epler, Hartmann-Maclean, Pauwels, Preller, Schilling), zu einem Drittel Beamte von Dresden (Oberbürgermeister Beutler und zwei Räte). Verlangt werden Skizzen zu plastischen Werken, deren Motive die Künstler frei wählen können. Natürlich steht es ihnen dabei auch frei, Vorschläge für die Verwendung, z. B. für einen bestimmten Platz der Stadt, zu machen. Ueber die Grösse der Skizzen werden keine Vorschriften erlassen, nur haben die Bewerber die geplante Grösse der Ausführung genau anzugeben. Die Preise gelten als Beihilfe zur Ausführung eines grösseren Modells in Gips. Sie sollen nicht unter 1000 M. (für eine lebensgross gedachte Figur) und nicht über 2500 M. betragen. Die Preisrichter haben Vollmacht, die ausgesetzte Summe ganz, teilweise oder gar nicht zu verwenden. Die mit Preisen bedachten Künstler sind verpflichtet, ihre Skizzen in der angegebenen oder mit den Preisrichtern vereinbarten Grösse in ebenso vereinbarter Zeit auszuführen. Die durch Preise ausgezeichneten Skizzen gehen in das Eigentum der Stadt Dresden über. Der Rat zu Dresden hat das Recht, einen Abguss des geschaffenen Modells zum Selbstkostenpreise vom Künstler zu verlangen. Beschliesst der Rat, ein solches Modell in besserem Material auszuführen, so hat er das Vorkaufsrecht und gilt der Betrag der Beihilfe als Teil der Kaufsumme. Die Skizzen der Bewerber sind bis zum 15. März 1902 im sächsischen Kunstverein abzuliefern. — Dieses Beispiel der Kunstförderung in Dresden sollte recht viel Nachahmung finden. Es ist geeignet, der Denkmalseuche einen Riegel vorzuschieben und die Kunst wirklich zu fördern. *

MÜNCHEN. *Von der Künstler-Genossenschaft.* In der am 29. November im Festsaale des Künstlerhauses abgehaltenen ausserordentlichen Generalversammlung gab der Präsident Professor **HANS PETERSEN** vor Eintritt in die Tagesordnung ein kurzes Resumé über die heurige Internationale Kunstausstellung. Selbige hatte, wie bereits bekannt, ein nach jeder Richtung hin befriedigendes Ergebnis; es wurde jetzt festgestellt, dass der Verkauf von Kunstwerken 770000 M., die Eintrittsgelder etc. 158000 M. betragen haben. Wichtigster der zur Beratung stehenden Gegenstände war die Jahresausstellung 1902, deren Satzungen festgelegt wurden. Es wird wie bisher einzelnen Künstler-Korporationen oder Gruppen (auch auswärtigen) die Möglichkeit geboten sein, geschlossen auszustellen. Zu erwähnen ist noch, dass die Genossenschaft sich korporativ an der deutsch-nationalen Kunstausstellung 1902 in Düsseldorf und ebenfalls an der grossen Berliner Kunstausstellung beteiligen wird.

CHARKOW. Die Errichtung einer *Kunstschule* wird hierorts beabsichtigt.

SPEYER. Der *Pfälzische Kunstverein* zählt zur Zeit 1442 Mitglieder gegen 1296 des Vorjahres. Sollte dem Verein von der Stadtverwaltung, wie erbeten, das sog. Heydenreich'sche Haus überlassen werden, so wird darin eine permanente grössere Gemäldeausstellung eingerichtet werden.

Redaktionsschluss: 21. Dezember 1901. Ausgabe: 2. Januar 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



Florenz 17 August 1877
via lungo il Mugnone 7. bis

Geehrtester Herr!

Mit 15ten übersandte ich Ihnen unter der von Ihnen angegebenen Adresse eine Skizze zur Meeres-idylle zur Einsicht.

Wenn ich Sie richtig verstanden habe, so handelte es sich bei diesem Entwurf um die sachliche Zusammenstellung der Bilder und so glaubte ich, um auch das Interesse an der Ausführung derselben nicht zu erschöpfen, die Formen, sowie den ~~Ausd~~ Ausdruck nicht besonders berücksichtigen zu müssen. Eine Hauptaufgabe der Ausführung wäre aber gerade, den Charakter der Figuren mit

Faksimile eines Briefes von Arnold Böcklin an Dr. M. Jordan, den früheren Direktor der Nationalgalerie.

dem der Umgebung so einfach
zu bringen, daß sie zum Aus-
druck des Andern wird.

Mit einer andern Fassung der
Pietas hat er nun hingegen nich
gelangen wollen.

Mein erster Versuch war, den
Engel mit einem Symbol des Trost
kommen zu lassen. Das schien
aber trostlos conventionell und,
wenn auf den Wolken ein Sym
gebracht wird, es mag dort auch
mit der größten Rührung geschehe
den Beschauer gleichgültig der
sondern sagt kühl das bedeute
dies oder jenes.

Wir haben uns zwar so ziemlich
dergleichen Darstellungen gewöhnt,
das und bei einem altdeutschen.

Engelsgruß das Herbeibringen einer Lilie nicht unangenehm berührt. Doch ist das Interesse an einem solchen Bild anderer Art. Wir freuen uns der behaglichen Darstellung des Raumes, der lieblichen Jungfrau, der innerlichen Malerei und der tiefen Gemüthsauffassung werden wir durch die Unwahrheit eines verkleideten Engels, der ein sonderbar gemalte Lilie überreicht, nicht gestört. Hier ist aber eine tieferschütterte Mutter, die sich über die Leiche ihres Kindes geworfen hat. Wir stellen uns das vorgehende Leiden vor, leiden mit. – und nun wird eine Blume oder ein Palmzweig gebracht. Mitten in Herzensempfindungen drängt sich ein fremdes Element, die Einheit ist gestört, die Wirkung aufgehoben

Verzeihen Sie, verehrtester Herr, daß ich wohl weiter früher spreche. Da ich versprochen, Ihnen von diesem Bild eine Skizze zu schicken, so bin ich Ihnen die Erklärung schuldig, warum ich das nicht gethan und ich wünschte Sie zu überzeugen, daß ich, um einem Versprechen nachzukommen, was mir damals ein Leichtes schien, die Sache von den verschiedensten Seiten überlegt und versucht habe.

Es handelte sich darum, die Idee des Bildes deutlicher zu veranschaulichen. In die dunkle Verzweiflung sollte Licht und Trost kommen. Was kann trösten oder wenigstens den Schmerz erträglicher machen? Das einzige bildlich Darstellbare ist innige Theilnahme. So habe ich, wie Sie gesehen, die Aufgabe zu lösen versucht.

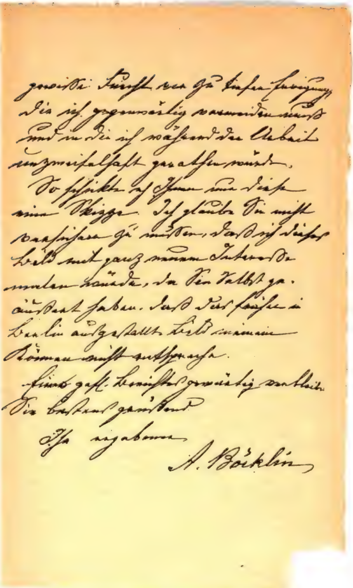
Die Wirkung ist aber nicht befriedigend. Das müßige Mitgefühl der Kinder bildet kein Gleichgewicht zum großen Schmerz der Mutter und wird durch die Anwesenheit des Engels, der trösten wollend sich herabneigt, überflüssig gemacht.

Ich ließ den Engel allein herabkommen. Natürlich war dies am wirksamsten. – Nun glaubte ich aber auch, dem Kern des Uebels auf die Spur gekommen zu sein, denn, wie menschlich gedacht: Was thut der Engel hier? Er ist nur eine Personifikation des Trostes, den der Himmel dem armen Weibe zukommen lassen soll und dies müßte ihm schriftlich beigefügt werden.

Da wir einmal durch die Werke

Darstellung einer unglücklichen Mutter auf den Boden der Wirklichkeit gestellt sind, so sind wir consequent und verlangen Wirkliches? Gilt es dem Engel? die lebendigste Darstellung würde da nicht helfen. Ob nun die Erscheinung halb aus der Wolke taucht oder lichtumstrahlt mit flatterndem Gewand herunterschwebt und sich herabneigt – man glaubt nicht an ihn.

So kam ich auf Umwegen wieder auf das allererste Motiv, die ganz stille, dunkle Szene der über der Leiche liegenden Mutter. Wie sie jetzt gemalt ist genügt sie, um für sich allein zu wirken, weder in der Form, noch in der Farbe, oder in der künstlerischen Verarbeitung findet sich eine

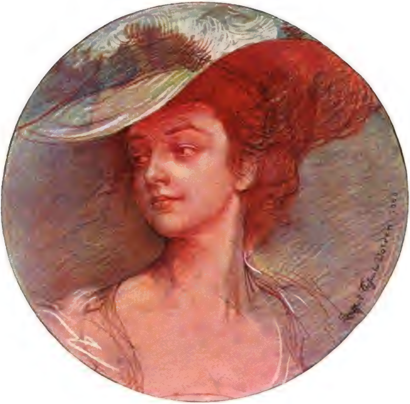


zweite: Furcht vor zu tiefer Versenkung
die ich gegenwärtig vermeiden muß
und in die ich während der Arbeit
unzweifelhaft geraten würde.
So schickte ich Ihnen nur diese
eine Skizze. Ich glaube Sie nicht
versichern zu müssen, daß ich dieses
Bild mit ganz neuem Interesse
malen würde, da Sie selbst geäußert haben, daß das früher in
Berlin ausgestellte Bild meinem
Können nicht entspreche.
Ihres gefl. Berichtes gewärtig verbleib.
Sie bestens grüssend

Ihr ergebener

A. Böcklin

Google

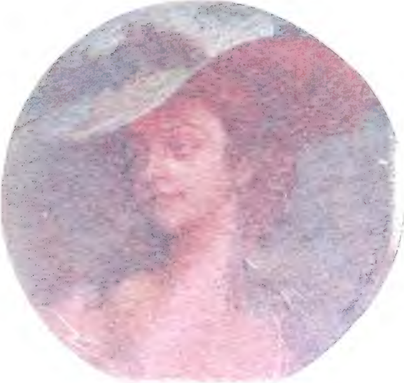


Dass der Kaiser [illegible] Kunst einen [illegible] lichen Geschmack [illegible] kannt. Dass er ein [illegible] machung dieses Geschma[illegible] gut wie jeder Staatsbür[illegible] bestreiten. Dass es ganz [illegible] abhängt, welche Kunst er [illegible] kunst machen, [illegible] die Denkmäler seiner Vorfah[illegible] lassen will, [illegible]

Nur das wusste [illegible] dass der Kaiser diesen [illegible] Geschmack für [illegible] er das, was er für schön [illegible] Kunst auch [illegible] Preussen [illegible] will. Erst [illegible] endung der [illegible] ten hat, und [illegible] die Presse [illegible] Kaiser da[illegible] steht [illegible] dass ein Mo[illegible] [illegible] einnahmen.

Wir finden [illegible] der Kaiser, na[illegible] alle von denjenigen [illegible] lassen, [illegible] für die [illegible] diesem [illegible] zu [illegible] Weise [illegible] haben, in [illegible] Kurfürsten [illegible] zu bringen [illegible] „Kornblume“ [illegible] deren Einzelhe[illegible] dem „Rohen“ [illegible] markiger Schönheit [illegible] keine [illegible] wusste wenig [illegible] Spitzwil[illegible] zu machen.

Wir werden [illegible] dass die [illegible] Platz dem [illegible] so dass der Kaiser [illegible]



Das Original aus dem Kunstsalon Heinemann ● ● in München ● ●

RAFF. SCHUSTER-WOLDAN pinx. ● ●

[illegible] und Druck Alphons Bruckmann, München

DIE FREIHEIT DER KUNST

Von Professor **Konrad Lange** (Tübingen)

(Nachdruck verboten)

Dass der Kaiser in Sachen der bildenden Kunst einen ausgesprochenen persönlichen Geschmack hat, war schon früher bekannt. Dass er ein volles Recht auf Geltendmachung dieses Geschmackes hat — ebensogut wie jeder Staatsbürger — ist nicht zu bestreiten. Dass es ganz von seinem Willen abhängt, welche Kunst er zur Berliner Hofkunst machen, von welchen Bildhauern er die Denkmäler seiner Vorfahren ausführen lassen will, ist vollends ausser Zweifel.

Nur das wusste man bisher noch nicht, dass der Kaiser diesen seinen persönlichen Geschmack für allgemeingültig hält und dass er das, was er für schön hält, der deutschen Kunst auch über die Grenzen von Berlin und Preussen hinaus als mustergültig vorschreiben will. Erst die Ansprache, die er bei der Vollendung der Denkmäler der Siegesallee gehalten hat, und die nicht ohne seinen Willen in die Presse gekommen sein kann, hat weitere Kreise darüber aufgeklärt. Und die Welt steht jetzt vor der unbegreiflichen Thatsache, dass ein Monarch, der im ganzen ein moderner Mensch ist, und gerade das antike Ideal in der Jugendbildung möglichst zurückdrängen möchte, die Kunst etwa auf dem Standpunkt festhalten will, den die Nachzügler des Klassizismus um die Mitte des vorigen Jahrhunderts einnahmen.

Wir finden es ganz in der Ordnung, dass der Kaiser, nachdem er die Statuen der Siegesallee von denjenigen Bildhauern hat ausführen lassen, die er und sein Vertrauensmann Begas für die besten unter den jetzt lebenden halten, diesen Männern bei Gelegenheit eines ihnen zu Ehren gegebenen Essens in liebenswürdiger Weise dafür dankt, dass sie es fertig gebracht haben, in die gut ausgerichtete Front dieser Kurfürsten und Könige etwas Abwechslung zu bringen. Denn wenn es auch nur ein „Körnchen“ eigenen Charakters war, das sie dabei hinzuthun durften, entsprechend etwa dem „Rührt Euch“ bei einer Front ausgerichteter Soldaten, so war es doch gewiss keine leichte Aufgabe, aus dieser modernen Sphinxallee etwas einigermassen Erträgliches zu machen.

Wir wollen auch nicht daran Anstoss nehmen, dass die meisten dieser Hohenzollern und ihrer Räte dem Volke bisher völlig unbekannt waren, so dass der Kaiser mit Recht sagen konnte, nur den Bemühungen des Historiographen seines Hauses, Prof. Koser, sei es zu verdanken, dass er den Künstlern überhaupt greifbare Aufgaben habe stellen können. Denn schliesslich hat ja auch Michelangelo die Grabdenkmäler zweier Mediceer geschaffen, von denen die Geschichte ausser dieser erfreulichen Thatsache so gut wie nichts zu berichten weiss. Geschichte ist eben Geschichte und Kunst ist Kunst. Und ebenso wie sich die Dynastie der Hohenzollern durch die Thaten des Grossen Kurfürsten, Friedrichs des Grossen und Wilhelms I. in der Geschichte ein Denkmal gesetzt hat, das dauernder ist als Marmor oder Erz, ebenso würde der Ruhm dieser Statuen, falls sie wirkliche Kunstwerke wären, auch dann zu Recht bestehen, wenn keiner der Dargestellten eine Rolle in der Weltgeschichte gespielt hätte. Dazu hätte freilich ein grosser Künstler an diese Aufgabe herantreten und bei ihrer Lösung vollkommen freie Hand haben müssen.

Leider ist das nicht der Fall gewesen.

Der Kaiser freilich versichert, dass er den Künstlern volle Freiheit gelassen habe, dass der Eindruck, den die Siegesallee auf die Fremden mache, ein „ganz überwältigender“ sei, und dass sich überall ein „ungeheurer Respekt vor der deutschen Bildhauerei“ bemerkbar mache. Und wir können ihm das nach dem Masse seiner persönlichen Beobachtungen gewiss aufs Wort glauben. Denn die Fremden, mit denen er sich über diese Statuen zu unterhalten Gelegenheit hatte, d. h. vermutlich seine fürstlichen Gäste und die ausländischen Gesandten am Berliner Hofe, werden sich sicherlich nicht ungünstig über seine Lieblingsschöpfung ausgesprochen haben. Aber diese Urteile stellen nicht die Meinung der Gesamtheit und auch nicht die der Sachverständigen dar. Und woher soll der Kaiser die Meinungen der anderen, der auswärtigen Künstler, der Kunstgelehrten, des Volkes u. s. w. kennen?

Aber vielleicht kannte er sie doch oder wusste wenigstens, dass die Siegesallee in der unabhängigen Presse ähnlich beurteilt wird, wie das Kaiser Wilhelm- und Bismarck-Denkmal, wie die Krönungsmedaillen und die Germania-Marken, und wollte durch sein kaiserliches Wort die Künstler für die vielen Kränkungen, die man ihnen bereitet hatte, entschädigen. Das wäre ein schöner menschlicher Zug, den man ihm hoch anrechnen dürfte. Leider war aber dieses Lob mit einem heftigen Angriff auf die moderne Kunst im allgemeinen verbunden, gegen den die Freunde der letzteren in aller Ehrfurcht protestieren müssen. Der Kaiser wirft unseren modernen Künstlern Schrankenlosigkeit und Selbstüberhebung vor, tadelt an ihren Werken, dass sie das Elend noch scheusslicher darstellten, als es schon sei, und behauptet, dass sie sich zur Reklame erniedrigten, um ihre Ideen in den Vordergrund zu schieben, ja sogar, dass sie „in den Rinnstein herabstiegen“. Da helfe nur eines, nämlich Rückkehr zu den Idealen der Antike, die das neueröffnete Pergamon-Museum uns jetzt in so glänzender Weise vor Augen stelle.

Allein schon diese Charakteristik zeigt, dass der Kaiser mit der modernen Kunst nur einen verschwindend kleinen Teil derselben gemeint haben kann, nämlich eine gewisse pornographische Erzählerlitteratur der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts, deren Schweinereien niemals in der Plastik und Malerei Eingang gefunden haben und auch in der Litteratur Gott sei Dank längst überwunden sind. Im ganzen kann man gewiss nicht sagen, dass die moderne Kunst lasciver sei als die der Praxiteles, Correggio, W. Kaulbach u. s. w.

Wenn man vielmehr als Aesthetiker Beispiele einer obscönen oder sinnlichen Darstellung in der bildenden Kunst braucht, so muss man noch immer zu der vom Kaiser so sehr verehrten Antike und Renaissance greifen. Ich wenigstens wüsste nichts aus der modernen Litteratur, was sich mit den obscönen Zweideutigkeiten des Herondas, eines Zeitgenossen der pergamenischen Künstler oder gewisser italienischer Lustspiele des sechzehnten Jahrhunderts, vergleichen liesse, und gegen die Darstellungen einzelner pompejanischer Wandgemälde und der Skulpturen des Cabinet secret im Neapeler Museum ist alles, was die moderne Kunst an Nuditäten hervorgebracht hat, harmloses Kinderspiel. Es ist eben nichts leichter, als sich einerseits ein Ideal der Antike zurecht zu machen, bei dem alles Anstössige, das die Alten geschaffen haben, sorgfältig ausgeschieden ist, und sich anderseits einen Typus der Moderne zu konstruieren, bei dem nur das Verfehlte und Anstössige eine Rolle spielt, während alles Anständige, Ernste und Tiefe beiseite gelassen wird.

Aber vielleicht meint der Kaiser mit dem Herabsteigen in den Rinnstein gar nicht die obscöne Kunst, sondern die Schilderung des Elends, die Armeleutemalerei, das sozialistische Drama u. s. w. Nun, dann müssten sich unsere modernen Künstler erst recht dagegen verwahren, dass es als ein Herabsteigen in den Rinnstein bezeichnet wird, wenn sie das Volk nicht nur, wie es ihre Vorgänger thaten, bei seinen Freuden, sondern auch bei seiner Arbeit und seinen Leiden aufsuchen. Denn diese Arbeit und diese Leiden sind nun einmal auf der Welt und wenn der Kaiser selbst bei Beginn der sozialen Gesetzgebung erklärt hat, sie nach Kräften lindern zu wollen, so wird es wohl den Malern erlaubt sein, sie der Wirklichkeit entsprechend zu schildern. Und zwar umsomehr, als gerade die moderne Kunst geflissentlich auf jede Tendenz, also auch auf jede sozialistische verzichtet. Man wird auch keinen wesentlichen Unterschied in der Art erkennen, wie Menzel die Arbeiter seines Walzwerkes geschildert hat und wie Liebermann seine Fabrikarbeiterinnen, Graf Kalckreuth seine Bäuerinnen, Meunier seine Bergarbeiter schildert. Der Unterschied ist ein künstlerischer, kein inhaltlicher.

Man hat des Kaisers Abneigung gegen die moderne Kunst daraus erklären wollen, dass er schon in der Jugend durch die Atmosphäre seines Elternhauses einseitig auf die Antike und Renaissance hingedrängt worden sei. Aber ein zweites mindestens ebenso wichtiges Moment ist gewiss die an sich ja berechtigte Abneigung gegen die Sozialdemokratie. Und es wäre bei der herrschenden Verwirrung der ästhetischen Begriffe, bei der fortwährenden Vermischung von Kunst und Leben, wie sie in der gegenwärtigen Kunstkritik und Aesthetik herrscht, durchaus nicht wunderbar, wenn der Kaiser wie so viele Aristokraten den Fortschritt der Kunst mit argwöhnischen Blicken betrachtete, weil er ihn in gewisser Weise mit den politischen Fortschrittsbestrebungen identifizierte.

Ja, ich würde mich nicht darüber wundern, wenn ihm von reaktionärer Seite eingeredet würde, Künstler, die mit Vorliebe arme Leute oder gar Arbeiter darstellten, seien selbst nichts anderes als verkappte Sozialdemokraten. Sonst wüsste ich wirklich nicht, wie man der Kunst eines Leibl und Böcklin, eines Uhde und Thoma, eines Kalckreuth und Liebermann, eines Klinger und Meunier vorwerfen könnte, sie stiege in den Rinnstein herab.

Der gute Wille des Kaisers ist ja nicht zu bezweifeln, und was er von der Verbreitung der Kunst unter dem Volke sagt, sind goldene Worte, die gerade die Modernen aus vollem Herzen unterschreiben können.

Denn gerade sie sind es ja gewesen, die zuerst das Bedürfnis der Volkskunst empfunden haben, und die künstlerischsten Bilderbücher und die besten und billigsten Wandbilder, die uns das Christfest beschert hat, stammen doch gerade von ganz modernen Künstlern her.

Wenn aber der Kaiser die moderne Kunst auf die Antike als das unerreichte Vorbild hinweist, ein Vorbild, das sie freilich immer nur „*beinahe*“ erreichen könne, so wäre doch darauf aufmerksam zu machen, dass gerade die Modernen, Böcklin, Hildebrand, Marées, Klinger, Volkmann u. s. w. es gewesen sind, die die Antike teils in inhaltlicher, teils in formaler Beziehung wieder zu Ehren gebracht haben. Und wenn man auch zweifeln kann, ob der Wert ihrer Kunst gerade auf ihrer antikisierenden Richtung beruht, so wird doch jeder, der die Verhältnisse kennt, heutzutage nicht Begas, sondern sie als die eigentlichen geistigen Erben der Antike nennen.

Man sieht eben aus all dem, dass der Kaiser in Bezug auf die Thatsachen des modernen Kunstlebens von seiner Umgebung dauernd im Unklaren gehalten wird. Und das ist um so unbegreiflicher, als in Berlin mehrere Kunstgelehrte in führenden Stellungen leben, die ganz auf dem Boden der neuen Entwicklung stehen, sich um die moderne Kunst die grössten Verdienste erworben haben. Ist es diesen Männern wirklich unmöglich gemacht, ihr Wort an die höchste Stelle zu bringen und den Kaiser darüber aufzuklären, dass es eine grosse moderne Kunst giebt, die der antiken völlig ebenbürtig ist, wenn sie auch, infolge der Kompliziertheit der modernen Kulturverhältnisse, nicht denselben einheitlichen Charakter hat? Haben die schwächlichen Vertreter einer epigonenhaften Hofkunst wirklich allein Gelegenheit, das Urteil des Kaisers zu beeinflussen und ihm einzureden, die moderne Kunst sei nur durch die Reklame zu der Stufe emporgeschraubt worden, die sie gegenwärtig in der Schätzung aller Urteilsfähigen einnimmt? Als ob nicht gerade die Kunst der älteren Generation erfahrungsgemäss die Presse in viel höherem Masse in der Hand hätte als neue Richtungen, die oft jahrelang bitter um ihre Existenz kämpfen müssen und sich nur mit grösster Mühe gegen die Uebermacht der Tradition, die Bequemlichkeit und den Unverstand der Kritik durchsetzen können!

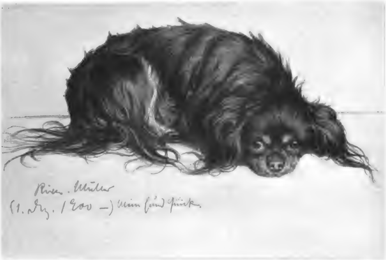
Aber es ist nicht schwer, sich auszumalen, wie dieses Urteil am Kaiserhofe entstehen konnte. Erleben wir doch ähnliches fortwährend selbst in unseren Kreisen. Leider ist es ja richtig, dass das Cliquenwesen in unserer modernen Kunst eine grosse Rolle spielt, und dass es nicht an urteilslosen Kritikern fehlt, die in dem Streben, möglichst modern zu erscheinen, mit der guten Kunst auch alles Schlechte, was die Mode bringt, in den Himmel heben. Eine Kritik, die sich nicht scheut, die klassische Kunst eines Storm und Leibl und Meunier in einem Atem zu nennen mit der bedenklichen Decadence eines Maeterlinck, dem mystischen Symbolismus eines Toorop und den zeitweisen Extravaganzen eines Rodin, die kann sich nicht wundern, wenn man auf ihr Urteil keinen besonderen Wert legt. Man denke sich nun Berater, die den Kaiser bei passender Gelegenheit auf diese Uebertreibungen, auf die wüsten Verirrungen des Symbolismus oder Archaismus hinweisen, etwa bestimmte Seiten des „Pan“ oder gar des „Simplicissimu “ aufschlagen und nun so thun, als ob die ganze moderne Kunst mit diesen Herren oder mit Minne und Vallotton und Khnopff solidarisch wären, als ob alle modernen Kritiker diesen Unsinn billigten. Man begreift, wie der Kaiser dadurch in eine tiefe Verachtung gegen alle Kunst hineingeraten konnte, die nicht Menzel oder Begas oder gar Anton von Werner heisst. Und da die Mehrzahl dieser Decadents in der That Ausländer sind, so versteht man auch, wie der Kaiser zu der Anschauung kommen konnte, dass nur dem deutschen Volke die grossen Ideale zu dauernden Gütern geworden seien, während die anderen Völker sie mehr oder weniger verloren hätten.

Der Kaiser fordert nun diesen Extravaganzen gegenüber, dass die Kunst wieder zu den Gesetzen der Schönheit und Harmonie zurückkehren solle. Das Schöne aber hält er für etwas Objektives, ein für allemal Gegebenes, das man der Kunst etwa in derselben Weise vorschreiben könne, wie dem Soldaten Mut und Disciplin. Und er glaubt offenbar, dass, wie die Natur ihre ewig gültigen Gesetze von Gott empfängt, so die Kunst auf Erden in ihrer Entwicklung durch das Machtwort der Fürsten bestimmt sei. „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe. Wer sich von dem Gesetz der Schönheit, dem Gefühl für Aesthetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust erfüllt, loslöst und in dem Gedanken an eine besondere Richtung und bestimmte Lösung der mehr technischen Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.“

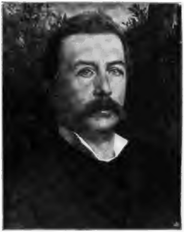
Es ist eine der schwierigsten Aufgaben der

Wissenschaft, die Gesetze zu ermitteln, nach denen das künstlerische Schaffen und die Entwicklung der Kunst vor sich geht. Die Aesthetik hat das früher wohl oft versucht, ist aber stets damit gescheitert. So hat man sich jetzt endlich entschlossen, die Gesetze der Kunst einfach aus den Thatsachen des Kunstschaffens abzuleiten und selbst da bestehen noch in vielen Punkten wesentliche Zweifel. Darüber aber sind wohl alle Aesthetiker einig, dass es nicht angeht, bestimmte Richtungen, wie etwa die Antike als ein für allemal vorbildlich hinzustellen, zu fordern, dass die Formen, die in einer bestimmten Zeit für schön gehalten wurden, nun auch für alle Zukunft massgebend sein sollen. Gewiss hat in der Kunst wie in allen menschlichen Dingen die Tradition ihre Bedeutung. Aber die Möglichkeit einer lebendigen Weiterentwicklung beruht darauf, dass es in jeder Generation Künstler giebt, die über die Tradition hinausgehen. Und das „Körnchen" von Neuem und Eigenem, was jeder Künstler, auch nach dem Zugeständnis des Kaisers, zu dem Alten, Ueberkommenen hinzuthun darf, das lässt sich in seiner Grösse nicht reglementmässig bestimmen. Denn je bedeutender ein Künstler ist, um so stärker hat er das allen Menschen angeborne Bedürfnis, Neues zu schaffen, wobei er immer wieder aus den „Quellen der grossen Mutter Natur" schöpft, die auch der Kaiser mit Recht als wichtigstes Vorbild der Kunst nennt. Und nicht diejenige Kunst ist Handwerk und Fabrikarbeit, die in dieser Richtung, wenn auch vielleicht tastend und in unvollkommenen Formen, neue Wege sucht, sondern diejenige, welche die einmal gefundenen Formen, z. B. den Typus des Fürstendenkmals, gedankenlos und mechanisch rekapituliert.

Auf die Entwicklung der deutschen Kunst werden die Worte des Kaisers keinen Einfluss haben. Ebensowenig wie die klassische deutsche Poesie in ihrer Entwicklung dadurch aufgehalten worden ist, dass Friedrich der Grosse nichts von ihr wissen wollte, sondern die französische Poesie bevorzugte, ebensowenig wird die bildende Kunst in Deutschland dadurch in ihrer Entwicklung aufgehalten werden, dass der Kaiser ihr von seinem Standpunkt aus ein „Bis hierher und nicht weiter" zuruft. Die Kunstentwicklung wird eben nicht von Einzelnen bestimmt, seien es Kaiser oder Päpste, Künstler oder Aesthetiker, sondern sie erfolgt auf Grund der ewig gültigen Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes.



RICHARD MÜLLER del.



ARNOLD BÖCKLIN SELBSTBILDNIS
(Gemälde der 1860er oder 1870er Jahre)

DIE WERKE ARNOLD BÖCKLINS († 16. Januar 1901) IN DER KGL. NATIONALGALERIE ZU BERLIN

(Zur ersten Wiederkehr seines Todestages)

Von Hugo von Tschudi*)

(Nachdruck verboten)

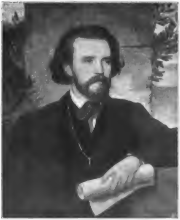
Was die beiden grossen Böcklin-Ausstellungen in Basel und Berlin boten — einen Ueberblick über das Werk des Meisters und einen Einblick in die Entwicklung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel — das bietet auch nur annähernd keine der öffentlichen Bildersammlungen. Nur das Basler Museum zeigt wenigstens einen Ansatz dazu. Dass der Prophet zu Hause nichts gilt, haben Böcklins Stadtgenossen nicht ganz wahr gemacht. Vielleicht kam ihm zu statten, dass er draussen lebte, und dass von draussen der Ruf seiner ersten Erfolge in die Heimat drang. Wie dem auch sei, mögen die guten Basler dem Genieflug ihres Landsmannes noch so misstrauisch gefolgt sein, das Gefühl, dass hier eine aussergewöhnliche Macht sich äusserte, scheint stets wach geblieben zu sein, oder wurde doch von aufgeklärten Freunden des Künstlers wie Wackernagel und Jakob Burckhardt immer wieder geweckt. Nicht nur bestellte oder kaufte man Bilder bei dem zwar vielversprechenden, seine Eigenart aber erst schüchtern betonenden jungen Künstler, man hat, wozu weit mehr gehört, es verstanden, auch von dem reifen, den Allerweltsgeschmack souverän ignorierenden Meister Werke für die heimische Sammlung festzuhalten. Es wurden ihm sogar Mauerflächen in dem Museumsbau zur Verfügung gestellt, an denen er zeigte, dass er der Mann gewesen wäre, der deutschen Freskomalerei den Stil zu schaffen, den die zünftigen Wandmaler nicht zu finden vermochten. Aber keine Behörde war erleuchtet oder mutig genug, dieser im höchsten Sinn dekorativen Begabung die würdige Aufgabe zu stellen. Zwei Gönnern blieb es überlassen, in bescheidenem Masse dieses Versäumnis gut zu machen.

Es scheint, dass ein wirkliches Mäcenatentum an die Persönlichkeit gebunden ist. Der

---

*) Wir entnehmen den nachstehenden Aufsatz mit freundlich erteilter Erlaubnis einem unter dem gleichen Titel bei der Photographischen Union in München erschienenen Mappenwerk, das in sechs Folio-Gravüren, dazu zwölf Autotypien und der (hier mitgeteilte) Text, den Bestand an Werken des Meisters vereinigt, wie er sich, nicht zum mindesten dank des zielbewussten Eifers des jetzigen Leiters der Nationalgalerie, als deren Besitz zur Zeit darstellt. Auf die früher in dieser Zeitschrift erschienenen Wiedergaben der betreffenden Werke ist jeweils hingewiesen. D. Red.

Staat hat kein Talent dazu. Wahrhaftig gewählte, charaktervolle Sammlungen moderner Gemälde finden sich nur in den Händen von Privaten. Der Schöpfung einer guten öffentlichen Sammlung stehen fast unüberwindliche Hindernisse entgegen. Dass Böcklin die machtvollste Persönlichkeit der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist, scheint heute ein kaum bezweifelter Glaubenssatz, wenigstens dürfte es schwerlich einen Galeriedirektor geben, der anderer Meinung wäre. Wo aber findet sich die Galerie, die an Zahl und Bedeutung der Werke Böcklins sich mit Privat-Sammlungen wie derjenigen des Grafen Schack, des Freiherrn von Heyl oder der von Simrock messen könnte. Jetzt freilich beginnt man hastig die klaffende Lücke zu stopfen, aber nun ist auch mit den grössten Mitteln nicht mehr zu erreichen, was früher um ein billiges zu haben gewesen wäre. Summen werden dem Kunsthandel geopfert, mit deren zehntem Teil man zur rechten Zeit einem grossen Künstler die Freiheit seines Schaffens hätte sichern können. Gewiss gehörte ein solches Mäcenatentum zu den Aufgaben einer staatlichen Sammlung, die sich dem Geschmack des grossen Publikums überlegen zeigen und die Führung übernehmen müsste, statt mühsam der aufdämmernden besseren Erkenntnis nachzufolgen. Und den Vorteil hätte nicht der Künstler allein, der Staat selbst würde dabei trefflich fahren. Er würde nicht nur verhältnismässig billig kaufen, er hätte vor allem auch die Auswahl. Im Falle Böcklin wäre es ein leichtes gewesen, charakteristische Werke aus allen Perioden dieser gottbegnadeten Künstlerlaufbahn zu erwerben und der Nation einen Schatz von unvergleichlichem Wert zu stiften. Denn mehr als bei einem anderen Künstler hätte sich der Wert einer solchen Sammlung nicht nur aus der Summe des Wertes der einzelnen Werke zusammengesetzt. Noch ein neuer, grosser Wertfaktor, der entscheidende für die Würdigung des Meisters, wäre hinzugetreten. Einem einzelnen Bilde Böcklins gegenüber den richtigen Standpunkt zu gewinnen, fällt schwer, es behält vielfach etwas Rätselhaftes, Willkürliches. Nur auf seine malerischen Qualitäten hin angesehen, wird es leicht und gerade von feinsinnigen Beurteilern unterschätzt. Wodurch Böcklin bezwingt, das ist seine künstlerische Persönlichkeit, die sich in ihrer ganzen Kraft und ihrem Reichtum in einem Werk, und wäre es auch sein bestes, nicht enthüllt. Um sie darin wiederzufinden, muss man sie in der Mannigfaltigkeit ihres Schaffens kennen gelernt haben. Dann findet das Rätselvolle seine Aufklärung, das scheinbar Willkürliche gewinnt eine tiefere Gesetzmässigkeit und angesichts der übermächtigen Individualität verlieren die Bedenken gegen die malerische Darstellungsform an Gewicht. Zum Bewusstsein dieser herrlichen, aus dem Vollen schöpfenden Gestaltungskraft zu kommen, wäre für jeden eine Bereicherung gewesen.


ARNOLD BÖCKLIN • BILDNIS DES KAMMERSÄNGERS WALLENREITER
(Das Original in der Kgl. Nationalgalerie in Berlin)

Nebenbei wäre noch ein Gewinn abgefallen für die wissenschaftliche Erkenntnis von der Entwicklung Böcklins, der besonderen Art seiner Kunst und seinem Verhältnis zu den künstlerischen Tendenzen der Zeit, einer Erkenntnis, die jetzt mühsam aus weit auseinander liegendem Material zusammenzulesen, oder im Flug aus zeitlich beschränkten Sonderausstellungen zu gewinnen ist.

Auch das Basler Museum, von allen Böcklin-Sammlungen die kompletteste, bietet diesen Ueberblick doch nur in sehr unzureichendem Masse. Gar nicht bietet ihn die numerisch stärkste, die Schackgalerie, die sich ganz auf die Frühzeit beschränkt. Und beinahe ebensowenig die an dritter Stelle stehende Berliner Nationalgalerie. Noch bis vor kurzem zeigte sie nur Bilder aus den letzten Münchener Jahren und aus dem Florentiner Aufenthalt, also von 1872 bis etwa 1884.

Erst durch die hochherzige Schenkung der Felix Koenigsschen Erben kam ein Gemälde aus Böcklins früherer Zeit in die Nationalgalerie, das in den Weimarer Jahren (1860 bis 1862) entstandene Porträt des Kammersängers Wallenreiter (Abb. s. S. 200). In seiner malerischen Erscheinung ist es die unselbstständigste unter den Schöpfungen dieser Periode. Unwillkürlich sucht man nach dem venezianischen Bildnis, das den Künstler inspiriert haben könnte. Diese Anordnung des Kopfes vor dem Mauerpfeiler, neben welchem Lorbeerzweige in die blaue Luft schneiden, hat man ebenso schon gesehen wie diese altmeisterliche, von warmen Lasuren zusammengehaltene Farbenstimmung. Freilich vermeidet Böcklin jede kostümliche Maskerade, wie er denn durchaus nicht etwa altertümlich wirken will. In der Schilderung der hübschen weichen Züge des jungen Sängers spricht sich ein ganz modernes Empfinden aus. Koloristische Feinheiten, wie sie das Mauerwerk des Pfeilers zeigt, und die Absicht auf poetische Stimmung sind völlig Böcklins Eigentum. Nur hat er es in den Werken dieser Zeit, so viel Individuelles sie enthalten, zu einem eigenen Stil noch nicht gebracht. Der mehrere Jahre zuvor entstandene „Pan im Schilf“ (Abb. s. S. 1 d. I. Jahrg.), der des jungen Künstlers Ruf gründete, hat eine solche Freiheit und Unabhängigkeit der Naturanschauung, dass man erstaunt ist, ihn nun auf einmal wieder zu konventionellen Ausdrucksmitteln greifen zu sehen. Solche Fälle bleiben indes doch vereinzelt und ich weiss nicht, ob sie nach der Weimarer Zeit überhaupt noch auftreten. Jedenfalls umfasst das darauffolgende Jahrzehnt die Jahre seines uneingeschränktesten Naturalismus.

Am Ende dieser Periode steht das 1872 in München gemalte Selbstbildnis Böcklins mit dem fiedelnden Tod (Abb. IX. Jahrg. H. 2). Die farbige Wirkung ist sehr diskret. Um so stärker ist die plastische, die mit derben Mitteln erreicht wird. Die scharf von oben einfallende Beleuchtung setzt helle, fast weisse Lichter auf die Höhen der Modellierung. In der rechten Hand streifen die Kontraste ans Harte und erscheinen nur durch die noch stärkeren Gegensätze des schwarzen Rocks und der blendenden Wäsche gemildert. Als Farben kommen daneben kaum der dunkelgrüne Vorhang, auf dem die Künstlerbezeichnung wie ein schwaches Ornament steht, und lebhafter nur das lichte Braun des Geigenholzes, das scharfe grüne Pigment im Pinsel und die helle Farbenmischung auf der Palette zur Geltung. Das Bild ist nicht sehr erheblich als Malwerk und würde sich als solches neben den berühmten Selbstbildnissen älterer und neuerer Zeit schwerlich halten können. Hätte es keinen anderen geistigen Gehalt als etwa das Porträt des Delfter van der Meer, der sich vom Rücken gesehen an der Staffelei sitzend darstellt und das doch ein Wunderwerk der Malerei ist, so wäre sein Eindruck kaum tiefgehend. Es hat auch nichts einschmeichelnd Glattes in der Ausführung oder weichlich Poetisches in der Auffassung, wodurch sich die Mehrheit der Beschauer so gerne bestechen lässt. Dass es trotzdem die Beschauer, auch jene, die Werke der bildenden Kunst mehr mit dem Auge als mit der Seele betrachten, in seinen Bann zwingt, verdankt es der ausserordentlichen suggestiven Kraft der Darstellung. In einem gedankenvollen Aufsatze, den Ferdinand Laban unserem Gemälde im „Pan“ widmete, ist das Wesen dieses Selbstbildnisses in die Worte gefasst, dass „nicht nur die gesammelte Kraft, das produktive Vermögen des Dargestellten, seine Genialität potentia, sondern recht eigentlich auch die Bethätigung dieser Begabung, der Augenblick der Inspiration, der Vorgang des Schaffens, die Genialität actu“ in ihm zum Ausdruck gelangt. Es ist für das Wesen seines Schöpfertums in hohem Grad bezeichnend, wie er, um diesen doppelten Zweck zu erreichen, alte Darstellungsformen mit einem durchaus neuen Geist erfüllt und eine äusserlich vertraute Situation einen ungeahnten Tiefsinn künden lässt. An Shakespeare gemahnt das, der in dem graziösen Spiel, das er einer Novelle des Boccaccio entlehnt, die verborgensten Geheimnisse des Menschenherzens offenbart. Böcklin verbindet hier die Haltung des sich selbst konterfeienden Malers, in der Velasquez sich auf den Meninas zeigt, mit dem Memento mori-Motiv altdeutscher Bildnisse. Oft wurde darauf hingewiesen, dass für dieses letztere die nächste Anregung Holbeins Porträt des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek geboten haben mag. Hier hält der Knochenmann die Sense in der einen Hand, während er mit der anderen auf die Sanduhr deutet und den Schädel mit dem Ausdruck des Sprechens dem Porträtierten zuwendet. Aber für diesen selbst existiert er, wie auf allen ähnlichen Darstellungen, nicht. Man kann den Knochenmann zudecken, ohne dass die Darstellung an Verständlichkeit verliert. Böcklins Tod hat keines der konventionellen Attribute und nichts von der Leichenbittermiene seiner Amtsbrüder, er ist ein fideler Spielmann, der mit der einschmeichelnden Zudringlichkeit eines Zigeunergeigers sich zum Ohr des Malers neigt und ihm grinsend auf der letzten Saite seines Instrumentes das Lied der Vergänglichkeit aller Dinge vorfiedelt. Und nicht ungehört verklingt dieses. Es wurde schon gesagt, dass der Maler sich in der Haltung eines gegeben hat, der, sein eigenes Porträt malend, von der Staffelei auf und auf sein Spiegelbild schaut. Doch die Uebereinstimmung ist nur äusserlich. In Wahrheit fixieren seine Augen keinen Gegenstand, mit parallelen Sehachsen blicken sie ins Unbestimmte und Unbegrenzte. Der Maler schaut nicht, er lauscht den Klängen, die ans Jenseits mahnen. Das ist das Geniale und das Einzige dieses Selbstbildnisses, dass es den Charakter des Künstlers so voll ausschöpft. Wie sich in der robusten Männlichkeit des Fünfundvierzigjährigen eine frische Lebensbejahung und die Freude an der Sinnlichkeit der Dinge ausspricht, so deutet der ins Weite gehende Blick auf ein Schaffen, das in der vergänglichen Erscheinung den bleibenden Sinn zu fassen sucht.

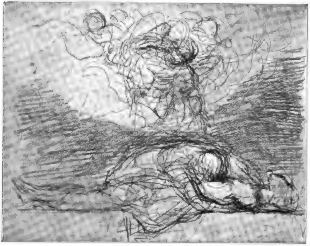
In demselben Jahre 1872 oder im darauffolgenden entstand die grosse „Pietà“ der Nationalgalerie (Abb. VIII. Jahrg. H. 21).

Erworben wurde sie erst 1888, aber schon 1877 hatte der erste Leiter der Nationalgalerie, M. Jordan, dessen verständnisvolles und ausdauerndes Eintreten für die Kunst Böcklins leider nicht ganz den gewünschten Erfolg fand, mit dem Meister über eine andere Fassung des Motivs unterhandelt, die als Unterlage für einen Staatsauftrag dienen sollte. Der Brief, in dem Böcklin die Unmöglichkeit auseinandersetzt, die verlangte Skizze zu liefern, ist für das Rationalistische dieses „Dichters“ so bezeichnend, dass er wohl verdient, hier wiedergegeben zu werden (s. d. beigeh. Faksimile).

Ohne Frage ist die darin sich aussprechende Selbstkritik sehr begründet. Dem Bilde fehlt die starke einheitliche Wirkung, die sonst von Böcklins Schöpfungen ausgeht. Inhalt und malerischer Ausdruck decken sich nicht. Was uns an der Darstellung gegenständlich interessiert, ist die menschliche Tragödie, die sie enthält. Von ihr werden wir erschüttert. Das Mitleid der Kinder, so rührend es geschildert ist, der Trost, den der Engel spendet, setzen sich für uns in keine unmittelbare Empfindung um. Die Tiefe unseres Mitleids wird dadurch nicht gemildert und wir zweifeln sehr, ob das Leiden dieser gebrochenen Mutter gelindert wird, die überdies die himmlische Erscheinung gar nicht sieht. Diese Himmelserscheinung aber, die gegenständlich für uns nur in zweiter Linie steht, dominiert malerisch durchaus. Die schimmernde Helligkeit der Wolken, der leuchtende rote Mantel des Engels lassen die Dämmerung, die unten herrscht, noch dunkler erscheinen. Von den beiden Skizzenblättern, die zu dem Bilde existieren, zeigt das (a. S. 203 gegebene) ausgeführtere die Komposition schon wesentlich in der endgültigen Fassung. Nur fällt auf, dass sie in der Lichtführung abweichen. Es scheint, als hätte Böcklin ursprünglich die Absicht gehabt, den himmlischen Glanz sich auch über die Gruppe unten ergiessen zu lassen. Bei der Durchführung mögen sich Bedenken malerischer Natur ergeben haben, deren Beseitigung dann auf Kosten der inhaltlichen Klarheit ging. Das Bild, das Böcklin wohl nie recht befriedigt hat, blieb lange auf der Staffelei. Einmal soll er den Engel durch Beigabe des Lilienstengels ausdrücklich als Gabriel charakterisiert gehabt haben, der, wie er die Geburt des Heilands verkündet hatte, nun auch bei dessen Tod als Tröster erscheint.

Denn auch rein malerisch gehört unser Gemälde nicht zu Böcklins glücklichsten Leistungen. Zu sichtbar fällt es in zwei Teile auseinander, die, wie sie sich nach ihrem Inhalt nicht verschmelzen, auch koloristisch sich fremd, fast feindlich gegenüber stehen. Man begreift, dass der Meister die Lösung nur in der Beschränkung auf die untere Gruppe sah. Diese allerdings enthält grosse Schönheiten. Hier ist alles kühn und herb und ganz entfernt von der weichlichen Stimmung der oberen Region. Es ist kühn, wie hier die herbe Ruhe des Todes durch die starren Horizontalen des Marmorsockels und des steif hingestreckten Leichnams wiedergegeben ist, über den sich der lebendige Körper in hilflosem Schmerz zusammenkrampft. Kühn ist auch, wie auf die physiognomische Sprache ganz verzichtet wird. Um so eindringlicher sprechen die wunderbar ausdrucksvolle Rückenlinie der Mutter und ihre Hände, von denen die eine in den Locken des Sohnes wühlt und die andere sich verzweiflungsvoll in seinen Arm krallt, als hofften sie noch einen Rest von Lebenswärme zu finden. Ein kühler blauer Dämmerton liegt über der Scene. Neben dem tiefen Blau des Mantels der Maria und dem Dunkel der Landschaft, in der man mit Mühe flache, von einem Fluss durchschnittene Erdwellen erkennt, schimmern magisch der weisse Marmor mit den über die Stufen gestreuten Rosen und die fahle Leichenfarbe.

Wohl zum erstenmal in der „Pietà“ künden sich die Stileigentümlichkeiten an, die für die nächsten zwölf Jahre etwa Böcklins Schaffen seinen besonderen Charakter geben und an die vor allem gedacht wird, wenn von der



ARNOLD BÖCKLIN STUDIE ZU „MARIENS TRAUER AN DER LEICHE CHRISTI“ ●●●

(Die Originalzeichnung im Besitz des Freiherrn von Heyl zu Darmstadt)

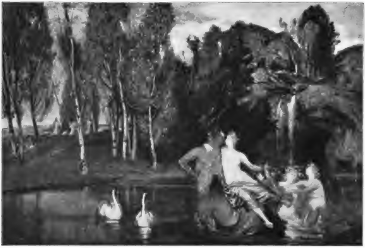
eigentümlichen Erscheinung seiner Kunst die Rede ist, die einfache grosse Silhouette und die Vorliebe für starke tiefe Farben, in denen das Blau überwiegt. Die Bilder dieser Zeit erhalten eine Kraft der dekorativen Wirkung, die von den früheren auch nicht annähernd erreicht wird. Sicher hat die 1874 erfolgte Uebersiedelung nach Florenz viel zu dieser Entwicklung beigetragen. Die klaren und reinen Umrisse der toskanischen Landschaft, die Landhäuser mit ihren ausgeprochenen Horizontalen, die sich mannigfach schneiden und zu den Vertikalen der Vegetation in pikanten Gegensatz treten, mögen sein Liniengefühl ebenso gesteigert haben, wie die in der durchsichtigen Luft intensiver wirkenden Lokaltöne seine Freude an der Schönfarbigkeit. Diese letztere steckt ihm im Blut und ist das eigentliche Ausdrucksmittel seiner romantischen Sinnesart. In der früheren Zeit durch eine strengere Naturbeobachtung im Zaum gehalten, macht sie sich mehr theoretisch Luft in der Bewunderung für das leuchtende Kolorit der Altdeutschen. Jetzt bricht sie durch unter dem doppelten Einfluss der Florentiner Quattrocentisten und der Natur von Florenz. Die Mittel, sie ins Werk zu setzen, schafft sich Böcklin durch eingehendes Studium der alten Malerrezepte, durch unermüdliche Proben und gewissenhafteste Behandlung des Farbenmaterials.

Das früheste Bild, das diese Florentiner Periode in unserer Sammlung repräsentiert, sind die „Gefilde der Seligen“ (Abb. XVI. Jahrg. S. 261). Es ist auch das erste Bild, das die Nationalgalerie von dem Meister erwarb. Nachdem sich der Ankauf des im Jahre 1875 von der Direktion vorgeschlagenen Gemäldes „Triton und Nereïde“ (jetzt in der Sammlung Simrock, Abb. a. S. 12/13 d. l. Jahrg.) nicht hatte realisieren lassen und die Skizze zur „Meeresidylle“ (jetzt im Museum von Magdeburg) gleichfalls keinen Anklang gefunden hatte, erhielt Böcklin im Herbst 1877 vom Staat den Auftrag, eine grosse landschaftliche Komposition mit bedeutender Figurenstaffage für die Nationalgalerie zu malen. Die eingesandte Farbenskizze wurde gebilligt und dem im Dezember abgeschlossenen Vertrag zu Grunde gelegt. Böcklin schreibt:

> *Ich werde alles aufbieten, ein reines, ganzes Kunstwerk zu stande zu bringen .... und freue mich, nun diese Arbeit sofort unternehmen zu können, in die ich so viel hineinzulegen hoffe.*

Am 8. März 1878 meldet er:

> *Das für die Nationalgalerie bestimmte Bild rückt allmählich vorwärts und ich hoffe, dass dasselbe so werde, wie ich es mir vorstelle.*



ARNOLD BÖCKLIN ENTWURF ZU DEN GEFILDEN DER SELIGEN
(Im Besitz des Herrn B. Lippert in Magdeburg)

Ein Schmerzensschrei klingt aus dem Briefe vom 20. April:

> *Mein Bild rückt seit einigen Tagen langsam vorwärts. Die Pappeln haben so unendlich viel Blätter. Wenn einmal dieser Leidenskelch vorüber gegangen, werde ich mit leichterem Herzen fortfahren und die Zeit bis zur Vollendung ungefähr bestimmen können.*

In etwas mehr als sieben Monaten ist das grosse Werk zu Ende geführt.

> *Am 27. August habe ich das für die Nationalgalerie bestimmte Bild „Gefilde der Seligen“ dem Spediteur übergeben,*

schreibt er in seinem letzten Brief vom 11. September 1878 und fügt die bemerkenswerte Stelle bei:

> *Ueber das Gemälde selbst kann ich nichts sagen, das muss für sich selbst sprechen. Nur möchte ich Sie bitten, dasselbe nicht zu zeigen, ja womöglich nicht anzusehen, bevor es im Rahmen ist und dann Nachsicht zu haben. Ich konnte eben nur auf eines lossteuern, was mir die Hauptsache schien: der Beschauer sollte den Raum fühlen; kein Gegenstand darf ihn lang fesseln und so konnte er auch nicht als für sich allein daseiend ausgeführt werden. Wie ich das eben Geschriebene überlese, finde ich dasselbe so unklar, das ich zum hundertstenmal einsehe, wie unmöglich es ist, über bildende Kunst mit wenig Worten sich treffend auszusprechen.*

Man wird vor allem diesen letzten Satz nicht unwidersprochen lassen können, denn in wenigen Worten hat Böcklin hier nicht allein sich selbst, seine edle bis zur Selbstunterschätzung reichende Bescheidenheit charakterisiert, sondern auch an das Wesentliche seiner Kunst gerührt. Diese Aeusserung, mit zahlreichen anderen von Schick überlieferten Aussprüchen zusammengehalten, zeigt, wie ihm die malerische Gestaltung, die bildmässige Wirkung, kurz das Formale durchaus im Vordergrund seiner Absichten steht. Er müsste kein wirklicher Maler sein, wenn dem anders wäre. Aber es ist doch gut, das zu betonen und authentisch zu belegen, gegenüber den immer lauter werdenden inhaltsästhetischen Anschauungen, die sich namentlich das Werk des grossen Schweizers zum Tummelplatz erkoren haben. Die Stoffwahl, die seelische Stimmung, die er zu geben sucht, ist für die Charakteristik des Künstlers von sekundärer Bedeutung, für seine Charakteristik als Künstler entscheidet in erster Linie die Art, wie er Stoff und Stimmung künstlerische Gestalt verleiht. Diese spezifisch künstlerische Seite ist freilich Kaviar fürs Volk. Populär wird ein Künstler nur durch das, was er sagt und nicht, wie er es sagt. Seinen endlichen „Schmücke dein Heim“-Erfolg verdankt Böcklin lediglich den poetischen Motiven seiner Bilder; dass er ihn nicht schon längst gefunden, das verhinderte die durchaus persönliche Art der malerischen Gestaltung, an die sich das Publikum erst gewöhnen musste. Kein anderer moderner Maler auch ist so sehr das Opfer des kopierenden Dilettantismus geworden. Dieser geht aber nur auf den interessanten Inhalt, da ihm die Feinheit des malerischen Ausdrucks unerreichbar ist. Bilder, deren Reiz eben darin besteht, wie diejenigen von Leibl, Liebermann oder Monet, haben Dilettanten noch nie gereizt. Nun ist nicht zu leugnen, dass Böcklins unerschöpflich fliessende Erfindungsgabe, die poetische Inspiration, die reiche Skala von Gemütsstimmungen, über die er verfügt, so überwältigend wirken, dass daneben die häufig mit primitiven Mitteln arbeitende malerische Darstellungsweise in den Hintergrund gedrängt wird. Immerhin ist diese das Wesentliche für die Fassung und Umgrenzung der besonderen künstlerischen Individualität, über deren Wesen das Gegenständliche zunächst gar nichts aussagt.

Doppelt wichtig ist, dass gerade für die „Gefilde der Seligen", in die so tiefsinnige Beziehungen hineingeheimnist wurden, unzweideutige Kundgebungen des Meisters darüber vorliegen, welcher Art die Triebfedern seines künstlerischen Schaffens gewesen. Guido Hauck hat in einem sinnreichen Büchlein nachzuweisen versucht, dass Böcklin die Anregung zu seinem Bild in ein paar Versen der klassischen Walpurgisnacht im zweiten Teil des „Faust" gefunden habe, wo der weise Kentaur Chiron dem Faust erzählt, wie er einst auf seinem Rücken die Helena über den Peneios getragen. Unmöglich wäre ein solcher Zusammenhang nicht, da Böcklin wiederholt seine Gegenstände Dichterwerken entlehnt hat. Indes ist zu bemerken, dass das Bild keines ist, das etwa durch eine Aufführung des Dramas in die Erscheinung träte, sondern nur durch die Worte des Chiron geweckt wird, aber auch dieses deckt sich in keiner Weise mit der malerischen Darstellung. Vollends die Behauptung, der Künstler gäbe uns eine freie Illustration einer einzigen Scene des Faustgedichtes und lasse aus ihr die Gesamtidee des gewaltigen Dramas wiederstrahlen, steht durchaus im Widerspruch zu der sich in der bildlichen Anschauung erschöpfenden Kunst des Meisters. Böcklin soll überdies selbst bestätigt haben, dass er bei dem Gemälde „an Goethes Faust nicht gedacht hätte"; Goethe und ihm hätte dasselbe vorgeschwebt: die Ufer des Arno. Und damit stimmt gut, dass, wie Jordan berichtet, nicht einmal der Titel „Gefilde der Seligen" von dem Maler herrührt, obwohl er ihn willig acceptiert hat.

Also: der Eindruck eines bestimmten landschaftlichen Motivs drängt ihn zur Gestaltung, bei der ihn als Hauptsache leitet, dass der Beschauer den Raum fühlen soll. Zu diesem Zweck schafft er sich dann noch die Staffage, möge sie in mythologischen Fabelwesen, in antiken Kriegern, Priestern oder Bacchanten oder in badenden Florentiner Jungen bestehen. Eine erzählende Absicht liegt ihm dabei immer oder doch fast immer fern. Man wird mehr oder weniger deutlich diese raumbildende Funktion stets nachweisen können. Dem widerspricht durchaus nicht, dass er, wie es in einem anderen Brief Böcklins heisst, seine Hauptaufgabe der Durchführung darin sieht, „den Charakter der Figuren mit dem der Umgebung so in Einklang zu bringen, dass eins zum Ausdruck des andern wird". Wie sie schon körperlich mit ihrer Umgebung zusammen die Vorstellung des Raumes wirken helfen, so ist auch in ihren geistigen Beziehungen diese Tiefenrichtung häufig deutlich ausgesprochen, die den Beschauer mit Gewalt hinein in die Ferne zieht. Gerade in der Florentiner Zeit bildet er die Staffage immer mehr in diesem Sinne aus.

In unserem Bilde ist es in erster Linie der Kentaur mit seiner Last, dem diese Aufgabe der Raumsuggestion zufällt. Seine rein physische Einwärtsbewegung wird geistig aufgenommen und aufs höchste gesteigert in dem Ausdruck sehnlichen Verlangens, mit dem das Weib auf seinem Rücken, die Lockungen der Sirenen unbeachtet lassend, nach den seligen Gefilden strebt. Auf diesen Ton ist der künstlerische Gedanke des Bildes gestimmt. Indem die Sehnsucht nach dem sonnigen Land, wo bekränzte Gestalten um Altäre tanzen, dem Beschauer mitgeteilt wird, soll das Gefühl für die Raumtiefe, auf das die malerische Absicht geht, verstärkt werden. Und da die malerischen Mittel der Raumgestaltung jenen Eindruck erst möglich machen, wird in der That „das eine zum Ausdruck des andern".

Es ist lehrreich, zu sehen, wie im Verlauf der Arbeit Böcklin seine Absicht immer klarer fasst und prägnanter zur Erscheinung bringt. Sehr oft hat er auch mit dem fertigen Bild sein letztes Wort nicht gesagt. Er nimmt das Motiv abermals auf, um dem malerischen Gedanken eine noch zwingendere Gestalt zu geben. Für die „Gefilde der Seligen" liegt eine Oelfarbenskizze vor (siehe S. 204), die schon das ganze Inventar des vollendeten

Werkes enthält. Aber es fehlt ihr durchaus die stark persönliche Note, sie ist in einem klaren, feinen Ton gehalten und wirkt wie eine Studie nach der Natur. Vielleicht hat das die Bestellung erleichtert, denkt man des Hallos, mit dem das Bild bei seiner Aufstellung in Berlin empfangen wurde. Erst bei der Durchführung bringt Böcklin alle die Mittel in Wirkung, die dazu dienen, den Raum fühlen zu lassen. Alle Mittel? Nein. Gerade die Auswahl, die er trifft, ist das, was seiner Kunst ihr eigentümliches Gepräge giebt. Vor allem verschmäht er beinahe völlig die reichen und feinen Hilfsmittel zur Raumgestaltung, die der modernen Malerei durch den Pleinairismus erwuchsen. Dass sein scharfes Auge diese Seite der natürlichen Erscheinungen nicht unbeachtet gelassen, beweisen seine früheren Werke. In der Berührung mit dem italienischen Boden und der Schönfarbigkeit der Primitiven findet er immer deutlicher die seiner romantischen Anlage entsprechende Darstellungsform. Sein Kolorismus wird im Sinne der poetischen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, aber keineswegs malerisch verfeinert. Dass Böcklin, wie naive Bewunderer rühmen, nun dem Himmel, dem Wasser, den Bäumen und Blumen eine Schönheit der Farbe verleiht, die nicht von dieser Erde sei, kommt gewiss der beabsichtigten Märchenstimmung seiner Bilder zu gute, geht aber auf Kosten der Schönheit des Kolorits, das nicht in der Intensität, sondern in der Harmonie der Farben besteht. Und es geht, wie schon gesagt, auch auf Kosten der raumbildenden Funktion des Kolorits, da das Wesen der Luftperspektive eben in der Dämpfung der Farben durch das umgebende Medium beruht. So wird er gezwungen, statt mit zarten Uebergängen, mit starken Kontrasten zu arbeiten. In den „Gefilden der Seligen" deckt ein mächtiger Wolkenschatten den Vordergrund. Blauschwarz ist das Wasser, schwarzgrün das Laubwerk der Pappeln und der Gebüsche wie der Rasenstreifen am Ufer und im rechts ansteigenden Felsen gähnt eine nachtschwarze Höhle. So wird das Auge förmlich gedrängt, die sonnige Ferne zu suchen, die zwischen den Baumstämmen durchblinkt und durch das kalte Weiss und die harte Silhouette der Schwäne im Vordergrund warm und weich erscheint. Das sind die spezifisch malerischen Mittel, die, mit der eben berührten gegenständlichen Anregung sich gegenseitig bestimmend und ergänzend, die Raumempfindung zu schaffen haben.

Diese starke einheitliche Wirkung wird für mein Gefühl wenn nicht gestört, so doch jedenfalls nicht gehoben durch das Landschaftsidyll, das sich rechts über der Felswand aufbaut. Wie der warme Frühlingswind die weissen Wölkchen über das Himmelsblau treibt und durch die Weidenkronen bläst, dass die silbern glänzenden Unterseiten der Blätter im Lichte blitzen, wie die Sonnenstrahlen in den dünnen Schatten des Thälchens tupfen, aus dem ein Wässerlein niederrieselt und an dessen Rand ein Faun sein Flötenspiel klingen lässt, das ist entzückend und echtester Böcklin, aber für den malerischen Effekt des Ganzen ist dieses Stück Erde nicht zwingend, obwohl die in dem unteren Teil angeschlagene Stimmung hier noch einmal, nur weniger festlich rauschend, wiedertönt. Hierin erscheint die Skizze überlegen, in der die ganze rechte Seite, ziemlich gleichmässig dunkel gehalten, neben der hellen Ferne gar nicht selbständig spricht. Dafür zeigen die Pappeln ein lichtes, durch den Wolkenschatten wenig gedämpftes Grün.

Zehn Jahre später hat Böcklin in der „Insel des Lebens", dem heiteren Gegenstück der Toteninsel, einzelne Motive und den malerischen Gedanken der Gefilde wieder aufgegriffen, ohne ihn indes zu einer konzentrierteren oder nur ebenso konzentrierten Wirkung zu bringen.

(Der Schluss folgt)

GEDANKEN

Du klagst und sagst, es wäre viel
Zu bessern noch auf Erden.
Merk' dir: wenn du nicht anders wirst,
Wird es nicht anders werden.

J. Münz

VOLKSKUNST

Der Kunstgenuss bleibt stets ein Festtagsschmaus,
Der schliesst Alltägliches von selber aus.
Weil Schwarzbrot oft den Reichen Leckerei,
Glaubt nicht, dass es beim Volke auch so sei!

A. Stier

SPÄTE ERKENNTNIS

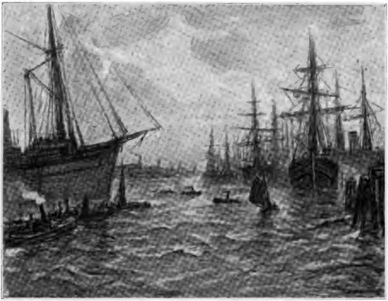
Jung kann man sich genug nicht thun
An reicher Ueberladenheit,
Doch wird man alt, erkennt man bald,
Die Schönheit ist nur Einfachheit!

Max Bewer

AN EINEN KÜNSTLER

Was willst du, Schöpfer, über Undank klagen?
Ist dir's im ewigen Reifen nicht genug:
statt Frucht zu ernten — Frucht zu tragen?

W. v. Scholz



CARL STORM VAN 'S GRAVESANDE — AUF DER ELBE BEI HAMBURG

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BASEL. In unserm Museum hat der *Böcklinsaal* beständig Vermehrungen aufzuweisen. So hat die Gottfried Keller-Stiftung, d. h. die Verwaltung jenes Millionenfonds, der seiner Zeit von der aus Karl Stauffers Leben bekannten Frau Lydia Escher der Eidgenossenschaft zur Erwerbung von Werken verstorbener Künstler vermacht worden ist, uns letzthin ›Die Pest‹, das gewaltigste unter den Altersbildern des Meisters, als Depositum gegeben. Ferner sind uns von derselben Seite in dankenswertester Weise der bei Schick auf S. 237 und 242 erwähnte flotte ›Kopf eines Römers‹ und eine Landschaft auf Goldgrund überwiesen worden. Sodann hat ein jüngst verstorbenes Mitglied der Basler Kunstkommission, Dr. Karl Burckhardt, zwei kleine Alpenlandschaften Böcklins, für dessen Entwicklungsgang interessante Frühwerke, der Böcklin-Galerie vermacht, und in allerneuester Zeit ist durch Legat Merian-Iselins ein Hauptbild Böcklins aus den sechziger Jahren, der bei Schick so vielfach erwähnte ›Petrarca‹ nebst einem ›Mädchenkopf‹ dem Museum bestimmt worden. — In der Basler Kunsthalle gab's eine reichhaltige „*Sylvester-Ausstellung*“ von Werken Baslerischer Künstler. Es waren gute Sachen dabei, die auch auswärts schon erschienen sind oder später auf fremden Ausstellungen auffallen werden. Im Porträtfach traten hervor R. Löw, H. Altherr, H. Garniobst, H. Meyer, E. Beurmann, O. Mähly, Augusta Rossmann und F. Burger. Der letztgenannte hat vor kurzem mit einer reichhaltigen Kollektivausstellung in *Aarau* grossen Erfolg gehabt. Seine Gattin, Frau S. Burger-Hartmann, hatte dazu eine Serie ihrer so kräftigen und doch so feinen Kleinbronzen nebst einer vorzüglichen Miniaturbüste der verstorbenen Gattin des bayer. Kriegsministers v. Asch zu zeigen gehabt. — Landschaften haben A. Chatelain, W. Balmer, H. Lendorff, E. Schill, C. Th. Meyer, Minna Siebenmann, E. Bürgy, G. Herzig und — ganz trefflich — Th. Preiswerk ausgestellt. — Im Genre dürfen Ernst Breitenstein und F. Krauss genannt werden. G.

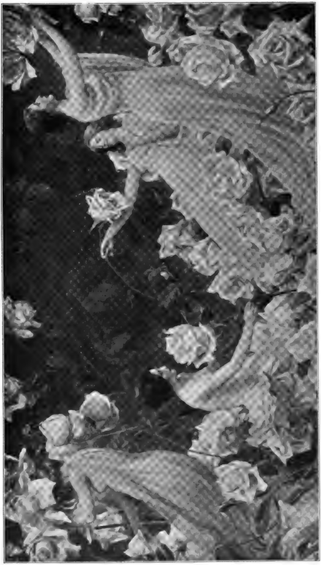
GRAZ. Unter den Veranstaltungen, die uns das letzte Viertel des abgelaufenen Jahres brachte, war die grösste, die Ausstellung des fünfzig Mitglieder zählenden *Vereins bildender Künstler Steiermarks* insofern die schwächste, als sie am wenigsten von künstlerischem Geiste getragen war und einer allzu grossen Fülle des Gleichgültigen Raum gewährte. Wenn hier eine ganze Sammlung von Arbeiten A. H. Schram's dem Geschmacke des grossen Publikums allzu willig entgegenkam, so schoss dagegen die Ausstellung des kleinen *Grazer Künstlerbundes*, die gleichzeitig im Landesmuseum stattfand, durch einzelne experimentelle und spröd-individualistische Arbeiten manchmal übers Ziel hinaus. Im ganzen erfreute sie durch ideales Wollen und echte

Gestaltungskraft. Die Plastiken Georg Winkler's, die Porträts von Supanchich, die Landschaften Konrad's, die Künstlerlithographien Presuhn's, endlich die zahlreichen Bilder, Entwürfe, Zeichnungen, Rahmen und Gewebe Schad-Rossa's, der auch die originelle Installation geleitet hatte, waren nicht durchwegs vollendete Kunstwerke, aber durchwegs Aeusserungen ernst und ehrlich strebender künstlerischer Individualitäten. Gleichfalls im Landesmuseum folgte hierauf die Schulausstellung Prof. Alfred von Schrötter's, wobei die Lehrerfolge des vor Jahresfrist aus Dachau hierher berufenen Künstlers berechtigte Anerkennung fanden. Endlich fällt in das Ende des Vorjahres die Wiedereröffnung des Landschaftlichen Kupferstich-Kabinetts am Joanneum, dessen vollständige Neuaufstellung und Katalogisierung ein hier lebender Privatmann, der als Verfasser der Ikonographie van Dycks bekannte Herr Dr. Franz Wibiral aus idealer Freude an der Sache auf sich genommen hatte. Die Sammlung, deren Grundstock teils aus dem Nachlasse eines privaten Testators, teils aus Dubletten der Albertina besteht, die in den vierziger Jahren geschenkt worden waren, zählt zwar nicht viel mehr als zehntausend Nummern, darunter aber Prachtblätter von hohem Rang und Wert. In das laufende Jahr herüber reicht die jüngste Ausstellung des *Steiermärkischen Kunstvereines.* Seine Weihnachtsausstellung führt diesmal vorwiegend Werke von Oesterreichern vor, die im Auslande leben, oder dort die entscheidenden Jahre verbracht haben. Porträts von Knirr, Tierstücke von Hegenbarth, Landschaften von Hänisch, Hayek, O'Lynch, Hölzel, Sigmundt, Strobentz, Stadler und Bertha Ecker, die »Seelen am Acheron« von Hireniy-Hirschl, die Kleinplastiken von Pötzelberger geben einen nicht erschöpfenden, aber erfreulichen Ueberblick über das Schaffen auswärts wirkender Landsleute. Die Ausstellung ist nicht gross, aber sorgfältig gewählt und in geschmackvoll gestimmten Räumen untergebracht. Auch der Veranstalter, Alfred von Schrötter, ist mit mehreren Landschaften vertreten, deren feiner Farbenreiz allgemein anspricht, wenn sie auch am ungünstigsten und bescheidensten Platze untergebracht sind. So machen es die Künstler, wenn sie sich einmal selbst »hängen« dürfen. E.

ROM. Die Pforten der *Venezianischen Ausstellung**) sind geschlossen und die nüchterne Kassaführung beweist, dass auch heuer unsere »Internationale« wie ... die Künstler kein schlechtes Geschäft gemacht. Von 533 verkäuflichen Werken wurden 177 verkauft (161 Gemälde und 15 Skulpturen) und der Erlös ergab die respektable Summe von 360000 Frcs., macht mit den früheren drei Ausstellungen zusammen 1½ Millionen, denen im Jahre 1901 an Eintrittskarten 351000 und für alle vier Ausstellungen 1359000 Frcs. gegenüberstehen. Ein Beweis, dass die Künstler im Verhältnis immer noch mehr in Venedig verkaufen, als anderswo. Ueber den künstlerischen Wert der »Biennale« wurde in diesem Blatte schon früher gesprochen; nur auf das eine sei hier nochmals energisch hingewiesen: trotz der vielfach diskutierten retrospektiven Ausstellungen (Fontanesi, Previati, Morelli, Franzosen von anno 1830 u. s. w.) war das Ganze so vortrefflich und geschickt organisiert, dass die Beschauer nicht ein einziges Mal Langeweile befiel. Unser neuestes Ereignis auf dem Kunstgebiete ist das Projekt der *Mailänder Internationalen Ausstellung für 1904.* Um diese Zeit finden zur Feier des Simplondurchstichs in der Lombardischen Hauptstadt grosse Festlichkeiten statt, an die sich nebst Ausstellungen für Schifffahrt und Transportwesen auch solche für angewandte und für reine Kunst anschliessen werden. Und um zumal das Ausland anzulocken, das in Mailand noch nie vertreten war, soll ein grosser einziger Preis von 50000 Frcs. ausgesetzt werden zur freien Bewerbung für In- und Ausländer, während sechzehn andere Preise im Betrag von zusammen 60000 Frcs. nur den Italienern zu gute kommen. Nun stösst aber das Projekt auf doppelten Widerspruch. Einmal sind die Venetianer — obschon die Mailänder »Internationale« in ein Jahr fällt, wo Venedig nicht ausstellt, und obschon sie obendrein nur eine einmalige Ausstellung sein soll — sehr böse; denn sie fürchten, besonders die hohe Prämie könnte die ausländische Kunst allzusehr von Venedig abziehen und die Mailänder — wenn sie erst Blut geleckt — dazu veranlassen, gleichfalls eine »Biennale« nach venetianischem Vorbilde einzurichten, und zwar etwa in den »geraden« Jahren, wo Venedig ruht. Natürlich weisen die Mailänder diese Unterstellungen mit grosser Entrüstung zurück, erklären, sie wollen Venedig nicht schädigen, im Gegenteil könne *ihre* Ausstellung auch der Lagunen-Perle nützen u. dgl. Dass es nebenbei auch allerhand Seitenhiebe auf die angebliche »Dekadenz« der venetianischen Internationalen setzt, ist begreiflich; haben doch die pikierten Venetianer zuvor den Mailänder »Krämern« geraten, in ihrer Handelsstadt lieber eine .... Industrie-, als eine Kunst-Ausstellung abzuhalten. Aber auch im Schoss der Mailänder Künstlerschaft selbst herrscht nicht völlige Eintracht; man hadert über den 50000 Frcs.-Preis. Es giebt nämlich Leute, obschon ihrer nur wenige sind, die — wie es scheint im Bewusstsein ihrer Konkurrenz-Unfähigkeit — behaupten, die Aussetzung des Preises sei eine sog. »Americanata« (Reklamestück à l'americaine), ja (hilf, heilige Simplicitas!) sie sei sogar .... unmoralisch! Dass all diese Einwürfe Mätzchen sind, geht aus der Denkschrift hervor, in der die neugegründete Künstlergenossenschaft »Leonardo da Vinci« zu der Frage Stellung nimmt: »Der 50000 Frcs.-Preis (heisst es da) wird vielleicht ins Ausland gehen. Aber wenigstens *einmal* werden sich Italiener und Fremde unter gleichen Bedingungen gegenüberstehen, nicht wie in Venedig, wo den Fremden, um sie anzulocken (und vielleicht zu ihrem eigenen Leidwesen) eine entschieden privilegierte Stellung gegenüber den Italienern geschaffen ist, welch letztere man dort in Bezug auf Zutritt und Platz beschränkt und in unvermeidliche Inferiorität versetzt. Und hiebei sei auch den Gegnern des Preises ins Gedächtnis gerufen, dass, als es in Venedig noch einen solchen Preis gab, die ausländischen Künstler ihre hervorragendsten Werke sandten; seit der Preis aber zum Ankauf von Kunstwerken herhalten muss, schicken die grossen Ausländer nur noch ihre leicht verkäuflichen, kleineren Werke. (!) Der Katalog der guten Namen ist geblieben, die Qualität der ausgestellten Werke aber hat gelitten.« So die von Carcano, Carozzi, Pagliano, Bazzaro, Bezzola und Secchi gezeichnete Denkschrift, der sich aus dem Auslande Ludwig Dill, Eilers, Habermann, Hausmann, Paulus und Klein (Kopenhagen) angeschlossen haben. H. Bth.

---

*) Erwähnt sei bei diesem Anlass, dass die in Bergamo erscheinende Zeitschrift „Emporium“ unter dem Titel „L'Arte Mondiale alla IVa Esposizione di Venezia“ ein reich ausgestattetes Sonderheft hat erscheinen lassen, das in seinen 279 Illustrationen einmal die Hauptwerke der Ausstellung reproduziert, dann aber auch deren Schöpfer in Porträts vorführt. Der Text rührt von dem italienischen Kunstschriftsteller Vittorio Pica her. Der Preis des Heftes ist 4 Lire.

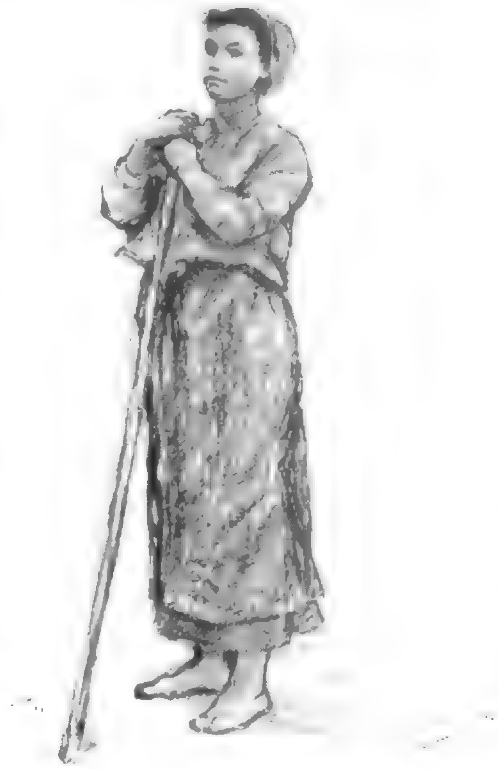


C. C. CURRAN

ELFEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

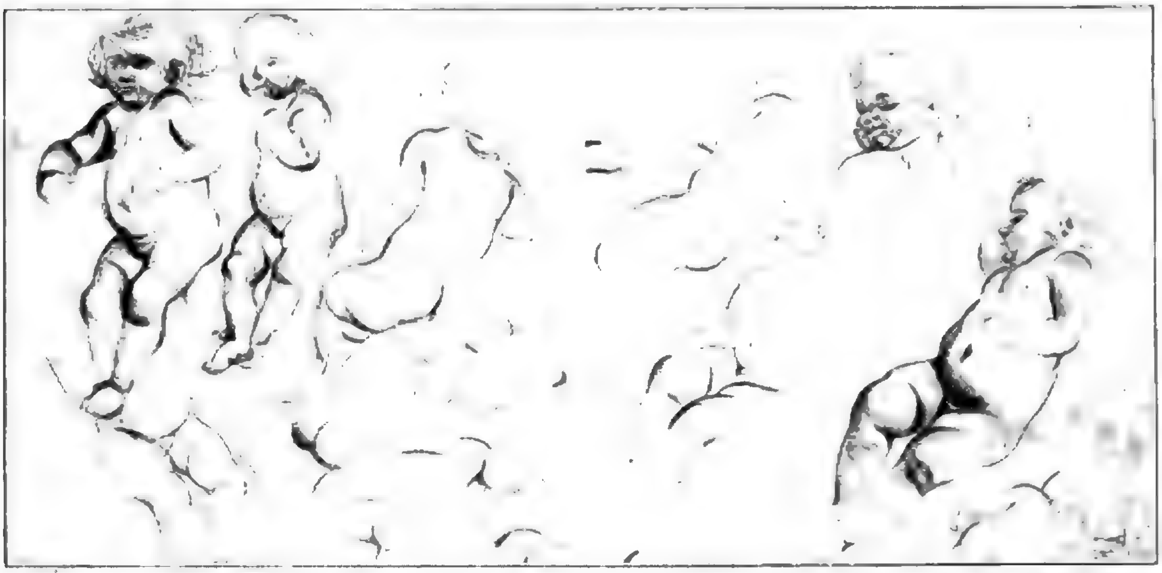
DÜSSELDORF. Die Düsseldorfer Künstler-Vereinigung *„St. Lukas-Club“* hat, wie nun schon seit einer Reihe von Jahren, auch heuer im Dezember eine Sonderausstellung bei Eduard Schulte veranstaltet. Dieselbe ist aus naheliegenden Gründen diesmal von geringerem Umfang wie gewöhnlich. Die Düsseldorfer Künstler sind mit Arbeiten für die grosse nationale Kunstausstellung, die hier im nächsten Jahre, verbunden mit einer Industrie- und Gewerbe-Ausstellung stattfinden wird, beschäftigt und es konnte sich an der diesjährigen Veranstaltung nur etwa die Hälfte der Mitglieder des St. Lukas-Clubs beteiligen. Die ›pièce de resistance‹ ist ein grosses Gemälde von ALEXANDER FRENZ, für das Gerichtsgebäude in Essen bestimmt, für welches Frenz auch das in der vorigjährigen Ausstellung des Lukas-Clubs ausgestellte grosse Bild ›Das bürgerliche Gesetzbuch‹ gemalt hat. Das jetzt zur Schau gebrachte Bild hat den Titel ›Wahrheit‹ und stellt sehr eindrucksvoll eine Gerichtsverhandlung dar, die in die Zeit des Mittelalters, in das vierzehnte Jahrhundert, verlegt ist. In einer hohen romanischen Halle sitzt auf hohem Stufenthrone der König, in dessen Namen Recht gesprochen wird. Etwas unter ihm sitzen, rechts und links von dem Thron, die Richter und die Schöffen in schwarzen Talaren. Auf dem Boden steht eine Bahre mit der Leiche eines Ermordeten, über welche die Angehörigen sich wehklagend beugen. Links von dieser Gruppe steht der des Mordes Angeklagte, gefesselt, und bewacht von einem Geharnischten. Seine Gebärde drückt die Beteuerung seiner Unschuld aus. Ihm gegenüber steht ein Jüngling, die Hand zum Schwur erhoben, ein Zeuge der Blutthat. Das einzige allegorische in dieser sinnfälligen Darstellung des mittelalterlichen Gerichtswesens ist ein von oben herabschwebender Engel, einen Spiegel in der Hand haltend, dessen Widerschein das Auge des Angeklagten blendet. Wenn Frenz in der Art der Darstellung freie Wahl hatte, so war es ein glücklicher Gedanke von ihm, ein Bild der älteren deutschen Gerichtsverfassung zu malen, die in ihren einfachen, sinnfälligen Formen das Wesen der Rechtspflege, die hohe Aufgabe der Justiz, die Wahrheit an den Tag zu bringen und dem Recht zum Siege zu verhelfen, klar und leicht verständlich veranschaulicht und so dem Zweck des Gemäldes, als Schmuck eines Gerichtssaales zu dienen, vorzüglich entspricht. In dem monumentalen Aufbau des Ganzen, in der Anordnung der Gruppen und Verteilung der Massen in Licht und Schatten, zeigt Frenz seine Beherrschung grosser Flächen. — Von den übrigen Mitgliedern des St. Lukas-Clubs sind diesmal im ganzen noch etwa zwanzig Bilder ausgestellt. Professor JUL. BERGMANN hat zwei Bilder von starker farbiger Wirkung in dieser Zusammenstellung, eine am Flussufer Gänse hütende Frau und ein auf einem Acker mit einem Ochsengespann pflügendes bäuerliches Paar; beide Bilder sind vorzüglich schön im Ton. — HEINR. HERMANNS brachte ein sehr interessantes Rokoko-Kircheninterieur, ein Motiv aus Amorbach im Odenwalde mit einem besonders bemerkenswerten kunstvollen Lettner, ausserdem zwei Waldlandschaften und zwei Winterbilder, alle von grösster Naturwahrheit in der Stimmung und stark im Ton. — Der von hier als Lehrer der Landschaftsmalerei an die Königsberger Akademie berufene Professor OLOF JERNBERG ist dem St. Lukas-Club treugeblieben und hat drei kleinere vorzügliche Landschaften beigesteuert, die ungern vermisst worden wären, da Jernberg in dieser Ausstellung stets und immer bedeutend vertreten war. Auch EUGEN KAMPF und HELMUTH LIESEGANG sind mit besonders für diese Ausstellung gewählten trefflichen Bildern vertreten; Kampf mit einem ungemein stimmungsvollen Herbstbilde und zwei kleineren charakteristischen niederländischen Motiven. Helmuth Liesegang hat mehrere seiner fein empfundenen Stimmungsbilder vom Niederrhein und einige nicht weniger fein beobachtete und naturwahr wiedergegebene Dünen-Motive von der holländischen Küste, sowie intime deutsche Waldbilder hier. Ausser Frenz, der neben seinem grossen Bilde noch mehrere interessante Studien zu dem grossen, jetzt ausgestellten Bilde und zu dem im vorigen Jahre gemalten ersten Bilde für dasselbe Gerichtsgebäude und Pastellporträts ausstellt, hat nur PETER PHILIPPI ein Figurenbild gebracht, den originellen Kopf eines älteren weiblichen Wesens, dessen altjüngferliche Züge mit liebenswürdigem Humor, meisterhaft gemalt, wiedergegeben sind. Trotz des geringeren Umfangs findet auch diese Ausstellung des St. Lukas-Clubs das diesen Veranstaltungen stets entgegengebrachte Interesse. tz.



JULES BRETON — STUDIE FÜR DAS BILD ●● ›APPEL DU SOIR‹ ●●

BUDAPEST. *Winterausstellungen.* Im Nemzeti-Salon, welcher den Reigen der Ausstellungen eröffnete, hat sich mit dem Wechsel in der Leitung auch ein Systemwechsel eingestellt; anstatt der früheren periodischen Ausstellungen wurde eine permanente eingeführt. Dadurch, dass sich nunmehr unsere Künstler lebhafter an den Ausstellungen beteiligen, hat auch das Ueberwuchern der Dilettantenarbeiten aufgehört. In der vor kurzem eröffneten Ausstellung ist es allerdings nur ein Bild von STEFAN CSOK, welches unser Interesse erweckt: ›Der Erlöser‹. — Ein recht schwer zu verstehendes Bild, welches aber durch vorzügliche Farbe und tiefe ernste Stimmung sich auszeichnet. — Was sonst noch an Erwähnenswertem sich hier vorfindet, haben wir zum grössten Teil in den vorherigen Ausstellungen des Künstlerhauses bemerkt und der Rest sind kleine, mehr für den Markt berechnete Arbeiten — wenn auch sogenannte Marktware zu den Seltenheiten gehört. — Die Winterausstellung im *Künstlerhaus* wurde, wie jedes Jahr, vom Kultusminister eröffnet. Beteiligt sind einhundertvierundfünfzig Künstler mit im ganzen fünfhundertsechsunddreissig Arbeiten. Mehrere Maler, wie **Ad. Fényes**, **Cel. Pallya**, **Rob. Nadler**, sind mit grösseren Kollektionen vertreten, und auch ausser den erwähnten sind noch mindestens zehn Künstler, welche zwischen zehn und zwanzig Arbeiten ausgestellt haben. Man sollte meinen, es wären dies die angesammelten Früchte vieler Jahre, welche nun ausstellungsreif geworden, nunmehr dem Beschauer einen hohen künstlerischen Genuss bieten sollen. Dem ist leider nicht ganz so; der grösste Teil dieser Kollektionen sind Naturstudien und Skizzen, welche wohl für den Künstler selbst, und auch für den künstlerischen Feinschmecker ihren Wert haben, dem Laien und somit dem grossen Publikum meist unverständlich bleiben. Von den Bildnissen ragt **K. Ziegler**'s Selbstporträt durch kräftig vornehme Wirkung und **Andr. Bacsa**'s ›Bildnis einer jungen Dame‹ durch seinen lebendigen Ausdruck und flotte Malweise hervor. **Ludw. Mark**'s Bildnisse aus der haute-finance sind sorgfältiger als seine bisherigen. Von den figuralen Bildern, welche diesmal in ziemlich grosser Anzahl vorhanden sind, gehört in die erste Reihe **B. Grünwald**'s ›In den Hügeln‹, eine kleine Gesellschaft von Edelleuten im Kostüm der Zeit Rákoczy's vergnügt sich mit Musik und Gesang. Die Strahlen der Spätnachmittagssonne tauchen die Gesellschaft in goldenes Licht. Es ist ein ganz vorzügliches Bild. **Karl Ferenczy** hat ›Abrahams Opfer‹ gemalt, ein in sehr feinem grünen Gesamtton gemaltes und originell aufgefasstes Bild. Auch **Paul Vago**'s ›Kämpfende Stiere‹ zeigt uns den Künstler auf der Höhe seines Könnens. Unter den Malereien von **Ad. Fényes**, welche im allgemeinen stark aufs virtuosenhafte gerichtet sind, findet sich manches wirkliche Kunstwerk; so einige Köpfe von alten Männern und Weibern, die von ganz besonderem malerischen Reiz sind. Unter den Landschaftern zeigt **Ign. Ujvary** die erfreulichsten Fortschritte. Er ist der Maler des ungarischen Dorfes par excellence; dabei zeigen seine Bilder grossen Reichtum an Motiven und Stimmungen, der verhindert, dass seine Bilder einförmig wirken. Seine Lieblingsmotive sind allerdings blühende Bäume und reifendes Korn; besonders bei letzterem gelingt es ihm vorzüglich, das Zitternde, Vibrierende der heissen Sommerluft wiederzugeben. Im allgemeinen ist der Gesamtcharakter der Ausstellung ein starker Zug nach kräftiger Farbenwirkung; der grösste Teil der ausgestellten Malereien trachtet irgend ein Farbenproblem zu lösen. Unter den Bildhauerarbeiten herrscht die Kleinplastik vor. **Ed. Teltsch** hat eine ganze Serie von sehr lebensvollen Figürchen und Porträts ausgestellt; ebenso **Jos. Damko**, welcher durch kleine Genrefiguren aus dem ungarischen Volksleben sehr günstig vertreten ist. In ähnlicher Richtung haben auch ausgestellt **K. Nagy** und **E. Kalmar**. Erwähnt seien noch die Plaketten von **O. F. Beck** und **T. Szirmay**. A. T.

KÖNIGSBERG. Der Salon *„Neue Kunst“* führte uns um die Weihnachtszeit eine grössere Zahl Landschaften, auch einige Stilleben und Blumenstücke, unserer seit Jahren in Paris lebenden Landsmännin **Alice Plehn**, einer Schülerin von Raffael Collin, vor. Alice Plehn ist eine recht begabte Künstlerin, welche mit vielem Geschmack und ohne Haschen nach Auffälligem, in gutem Sinne modern arbeitet. Zu derselben Zeit hatte in diesem Salon noch **Margarete Wedel** frische flotte Landschaften in Gouache ausgestellt, welche für uns einen bei weitem grösseren Reiz hatten als ihre früheren Oelbilder, und an denen ein wesentlicher Fortschritt nicht zu verkennen war. Ebenso frisch und farbenfreudig zeigte sich Frl. **Windelband** in ihren Landschaften, Pastell und Oel, welche uns Motive aus Pommern und von unserem Strande brachten. Unser talentvoller Theatermaler **Eisenblätter** führte uns wieder einige Aquarelle von unserer Nehrung, speziell aus Nidden vor, sowie **Erich Eichler** in seiner Oelstudie eine für Ostpreussen sehr charakteristische Landstrasse.

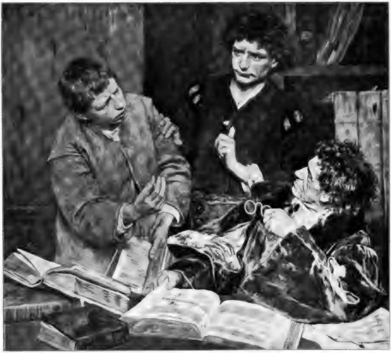


JULIUS DIEZ KINDERSTUDIEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. Für die ›Moderne Galerie‹ wurde aus Berliner Privatbesitz ARNOLD BÖCKLIN's ›Meeresidylle‹, wie es heisst um den Preis von 100000 M., erworben.

MÜNCHEN. *Nachlassausstellungen Faber du Faurs und Staeblis.* In der Galerie Heinemann war, wie bereits kurz erwähnt, der Nachlass FABER DU FAUR's, des glänzenden Meisters des Pferde- und Reiterbildes, des brillanten Koloristen und geistreichen Technikers ausgestellt. Faber du Faur gehörte nicht zu den Berühmtheiten im landläufigen Sinne. Seine Sachen, so bestechend sie mitunter auch für das Laienauge vermöge des Glanzes seiner Palette sein mögen, sind ersichtlich nichts weniger als zum Verkaufe gemalt. Rasch concipiert und fertig gemacht, haben selbst seine grösseren Kompositionen etwas von der Ursprünglichkeit einer geistreichen Farbenskizze. Den prickelnden Reiz einer höchst individuellen Malweise, einer kühnen Spachteltechnik zu bewahren, scheint dem Autor selbst zumeist die Hauptaufgabe gewesen zu sein. Diese reizvolle Subjektivität der malerischen Ausdrucksmittel verlieh auch den späten Arbeiten des Siebzigers den Charakter des Modernen, Fortschrittlichen, und bis zuletzt hat der alte Herr, sei es auf den Ausstellungen der Secession oder der Luitpoldgruppe, mit den jungen gleichen Schritt gehalten. Auch im Publikum nannte man seine Kunst ›*secessionistisch*‹ und als er starb, war man erstaunt, sein Alter zu erfahren; weder seiner Person noch seiner Kunst hätte man die Zweiundsiebzig angesehen. Otto von Faber war kein akademisch geschulter ›Kunstmaler‹. Erst spät, in den dreissiger Jahren seines Lebens, hat er sich endgültig der Malerei zugewandt. Vorher stand er als Dragoneroffizier in württembergischen Diensten und den alten schneidigen Rittmeister sah man ihm sein Leben an, bis zu einem gewissen Grad sogar auch seinen Bildern. Als Maler und Schilderer des Reiterlebens sucht er seinesgleichen. Er war indes so wenig Militärmaler in dem unkünstlerischen Sinne eines Uniformenzeichners, wie Historien- oder Kostümmaler überhaupt. Die koloristische Qualität, der malerische Effekt, der Farbenfleck war ihm alles. So darf man in einem gewissen Sinn von ihm behaupten, dass seine Kunst *impressionistisch* war; impressionistisch nicht in dem modernen Sinne einer möglichst objektiven Naturwiedergabe, sondern im Geist des geborenen Koloristen, der am farbigen Abglanz das Leben hat. Glänzende Revuen, prächtige Reiterattacken, farbenprächtige Reiterscenen aus dem Orient waren seine Lieblingsgegenstände. Die Freude an der sinnlichen Schönheit der Farbe, an prunkvollen Accorden und rauschenden Symphonien von ungebrochnen Farbtönen war bei ihm gewiss ein glückliches Erbteil der Natur. Künstlerisch ausgebildet wurde dieser Sinn vorwiegend unter dem Eindruck des französischen Kolorismus, den er auf einer Studienreise nach Paris in den sechziger Jahren zu studieren Gelegenheit hatte. Nach Deutschland zurückgekehrt, malte er im Meisteratelier Piloty's ohne wesentlichen Gewinn. Für eine akademische Schulung im strengen Sinn war der Kunstjünger zu alt, und um sich vom Geist der Pilotyschule beeinflussen zu lassen, glücklicherweise schon zu selbständig. Sein eigentlicher Lehrer, obwohl er, so viel uns bekannt, niemals bei ihm in die Schule gegangen ist, heisst Delacroix. Ferner hat er im Verlauf seiner Entwicklung Fortuny seinen Tribut gezollt und auch Makart ist nicht spurlos an ihm vorübergegangen; aber im wesentlichen war Art und Gegenstand seiner Darstellung sein unbestreitbares Eigentum. Nennen wir die Hauptstücke der Nachlassausstellung, die ›Parade der Garden vor Napoleon dem Grossen‹, dessen gespenstische Silhouette ein Lieblingsmotiv des Künstlers war, die in hellen Tönen gehaltenen ›Rückzugsscene aus dem russischen Feldzug‹, den ›Flussübergang tscherkessischer Reiter‹, so erinnern wir damit an Werke, die jedem Kunstfreund von den Münchener Ausstellungen her bekannt sind. Dazu kamen zahlreiche mehr oder weniger fertige Atelierstücke, glänzende Farbenstudien aus dem Orient: Früchte einer Studienreise in Spanien und an der nordafrikanischen Küste, und nicht zuletzt die herrlichen Wüstenscenen mit berittenen Beduinen im Sandsturm und farbenprächtige Kavalkaden arabischer Krieger. Seine besondere Liebe waren die langmähnigen Berberrosse, die unter der glühenden afrikanischen Sonne in allen Farben, bald metallischschimmernd, bald zart leuchtend in magischer Transparenz erstrahlen. Besonders glücklich war Fabers leichte Hand auch in den Techniken der Pastell- und Gouache-Malerei. Zahlreiche, spielend hingeworfene Blätter dieser Art vervollständigen die interessante und dankenswerte Ausstellung. — Neben der aristokratischen Erscheinung Otto von Fabers wirkt die schlichte Figur ADOLF STAEBLI's, des zu früh verstorbenen Landschafters, auf den ersten Blick fast ein wenig schwerfällig. Ein biederer Schweizer wie er war, wusste er nichts aus sich zu machen, und sein Name ist, zumal in letzterer Zeit, kaum über seinen Freundeskreis hinausgedrungen. Nun haben pietätvolle Freunde sich seines Nachlasses angenommen und, was an Bildern und Skizzenblättern in dem verlassenen Studio umherlag und hing, ward zu einer bei näherem Zusehen geradezu ergreifend anmutenden Ausstellung im Münchener Kunstverein zusammengebracht. So suchten treue Freunde gut zu machen, was das Leben an diesem echten Künstler, der Jahre hindurch mit bitterster Not zu kämpfen hatte, gefehlt hat. Ein wahrer Poet, der er war, ein Dichter, von seltenem Naturgefühl beseelt, hat auch er eigentlich nur für sich gemalt, nur dem inneren Drange folgend. Ein fabelhaftes Temperament spricht aus diesen, mit fliegender Hast hingeworfenen Skizzen, ein Feuer und Ungestüm, das den Natureindruck in seiner ganzen Unmittelbarkeit festzubannen sucht. War doch auch die bewegte Landschaft, sturmgeschüttelte Eichen, rauschende Wässer und schwankende Birkenhaine seine eigentliche Domäne. Auch er war, wenn man will, ein Impressionist, nicht mit Pinsel und Spachtel, sondern mit dem Zeichenstifte. Mit erstaunlich wenigen Mitteln verstand Staebli es, die Formen in ihrer charakteristischen Eigenart wiederzugeben, indem er sie in verblüffender Weise vereinfachte. Dabei war seine Zeichenkunst frei von aller Manier, und jeder neue Vorwurf scheint ihm, der auf Technik keinen Wert legte, neue Ausdrucksmittel zu liefern. So werden diese höchst eigenartigen Blätter, die äusserlich so geringfügig, ja nachlässig anmuten, ein Zeugnis bleiben, dass in unserer Zeit der malerischen Auflösung alles Gegenständlichen in Luft- und Lichtphänomene unerkannt von den meisten seiner Zeitgenossen ein Zeichner von lebendigstem Gefühl für Form und Linie lebte und — zu Grunde ging. Wie sich in diesem Dichtergeist Skizze und Erinnerungsbild zum grossen Bild gestalteten, davon gab die Ausstellung interessante Beispiele. Staebli schulmeisterte die Natur nicht, aber, da er sie besass, kommandierte er sie. Es ist erstaunlich, wie er zerstreute Motive unter einem Gesichtspunkte zu einem neuen herrlichen Ganzen, zu einer grossen Gesamtwirkung zusammenzufassen versteht, wie er der poetischen Idee bei aller Treue gegen die Natur



EDUARD VON GEBHARDT VERBA MAGISTRI

(Das Original im Besitz des Geheimrats Prof. Dr. Oscar Jäger in Bonn)

zum Siege verhilft. Grossartige Kompositionen heroischen Stils, die südliche Eindrücke aus Italien verarbeiten und die noch von Schirmers Schule zeugen, waren auf der Ausstellung neben nordischen Eichenwäldern und sonnigen Wiesenidyllen zu sehen, und überall erblickte man den Künstler in seinem Element. Von der bedeutendsten Schöpfung Staeblis, dem grossen Wandbild in Winterthur, war wenigstens eine Radierung da. G. H.

WIEN. Die nächste Ausstellung der „*Secession*“ wird den Charakter einer deutschen und österreichischen haben. Ihre Dauer ist vom 1. Februar bis Ende März vorgesehen. Ueber die geplante Fresken-Ausstellung ist Neues noch nicht verlautet.

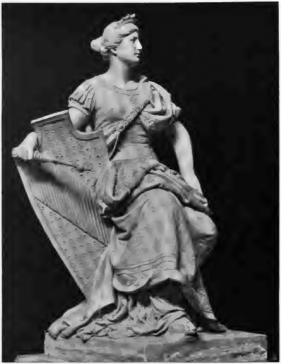
BERLIN. Im *Künstlerhause* gab es italienische Bilder aus der Münchener Ausstellung, unter denen die von Emilio Gola und Pio Joris noch am meisten Charakter haben, während bei einer ganzen Anzahl die verwässerte Nachahmung Segantinis geradezu abstösst. Die Söhne dieses unvergesslichen Meisters Mario und Gottardo waren mit ein paar Radierungen vertreten, die in sympathischer Weise an den Vater erinnern. Von dem übrigen Inhalt hoben sich Weishaupt's bekannte ›Kuhherde‹, ›Schloss Blutenburg‹ von Fritz Baer, Porträts von Walther Thor und Landschaften von Theod. Hagen, Franz Hoch und Paul Matthieu, sowie einige phantastische italienische Landschaften von Hans Busse erfreulich ab. — An gleicher Stelle hat man jetzt eine Ausstellung zu Ehren des von Berlin scheidenden Eugen Bracht veranstaltet, in der Werke von ihm und von seinen Schülern gezeigt werden. Sie ist wegen der Kürze der Zeit, die zu ihrer Vorbereitung gegeben war, nicht das geworden, was sie hätte sein können. Bracht hat als Künstler und Lehrer in Berlin viel mehr geleistet und bedeutet, als es nach dieser Ausstellung scheinen möchte. Trotzdem darf man sich bei den immer eigenartiger werdenden Berliner Kunstverhältnissen freuen, dass sie überhaupt zu stande gekommen ist. Bracht war einer der wenigen Lehrer an der Berliner akademischen Hochschule, die wissen, was malen heisst. Seine Schüler haben sämtlich etwas Tüchtiges bei ihm gelernt und viele von ihnen sich — dank dieser guten Grundlage! — ansehnliche Stellungen im deutschen Kunstleben erringen können. Er hat niemals ein wirkliches Talent durch seine Art geschädigt, sondern immer die individuellen Fähigkeiten seiner Schüler zu erhalten und zu entwickeln gesucht. Dass eine ganze Reihe von jungen Talenten sich ihm schliesslich ganz eng angeschlossen hat, und ihm neuerdings manches nachgemacht wird, kann ihm nicht zum Nachteil angerechnet werden. Er ist in seiner Kunst eine Persönlichkeit gewesen und, wie seine letzte Wandlung beweist, bis jetzt geblieben. Die Ausstellung giebt leider keinen Ueberblick über seine gesamte künstlerische Thätigkeit, sondern nur Proben aus seiner Entwicklung. Aus Brachts erster Zeit ist gar nichts da. Das älteste vorhandene Bild ist eine 1879 datierte „Landschaft aus der Lüneburger Heide“ im bräunlichen Ton der Schirmer-Schule, aber ganz fein in ihrer melancholischen Stimmung. Dann folgen eine Sinai-Landschaft mit theatralisch glühenden Bergeshäuptern; das bekannteste, aber keineswegs beste seiner Werke, das pathetische „Grab Hannibals“ und einige Schöpfungen der neuesten Zeit, unter denen „Spree und Morgenstern“, eine herbstliche „Harzlandschaft“ und eine Studie aus Sylt am angenehmsten auffallen. Unter Brachts Schülern treten hier am vorteilhaftesten FRENZEL mit einem erfreulich farbigen „Sommertag“, DETTMANN mit einem „Dünenkirchhof“, FRITZ KRAUSE mit einem frischen „Angler“, KAYSER-EICHBERG mit einer grosszügigen „Märkischen Landschaft“, MÄNNCHEN mit etwas zu säuberlichen „Steinklopfern“ und FREUDEMANN mit einem in Licht schwimmenden „Hintersee bei Berchtesgaden“ am vorteilhaftesten hervor. Andere Künstler, wie LEJEUNE, FRITZ GEYER, FELDMANN, BOCHE, OESTERLITZ, LANGHAMMER, PIOULLA, BASEDOW, MELZER und WENDEL, die zu den begabtesten von Brachts Schülern gehören, haben bei anderen Gelegenheiten viel besseres gezeigt als hier, wo sie Zeugnis dafür ablegen sollten, was sie diesem hervorragenden Lehrer verdanken. Brachts Fortgang von Berlin wird aber auch angesichts dieser nicht gerade imponierenden Ausstellung als ein Verlust empfunden werden. — Bei *Keller & Reiner* dominiert in der Dezember-Ausstellung das Kunstgewerbe. Der Wiener MYRBACH und KOLO MOSER und seine Schule stellen Gläser und Metallarbeiten aus, die *Darmstädter Künstlerkolonie* Schmucksachen, BEHRENS eine köstliche silberne Schreibtischgarnitur, CHRISTIANSEN einen Tafelaufsatz, RUD. und FIA WILLE Stickereien, TIFFANY neue, an die Antike gemahnende Bronzelampen, GAUTHIER-Nancy einfach schöne Sessel und ein Sofa. Dazwischen giebt es natürlich jene outriert moderne Snobware, die gegen das neue Kunstgewerbe einnimmt, also der Sache schadet. Im Oberlichtsaale Kollektionen von PAUL DUBOIS, TH. VON GOSEN, KARL MAX REBEL, P. THIEM, FRITZ CHRIST, EMIL THOMAS, GEORGE LEMMEN und E. EPPLE. Beachtung verdienen nur Dubois, Gosen und Lemmen. DUBOIS' Plastiken bedeuten gegenüber den Schöpfungen von Meunier, Minne, Lagae wenig. Sie haben die charakteristischen Merkmale der belgischen Bildhauerschule, wirken aber bereits ziemlich akademisch. Eine »Le Penseur« betitelte Halbfigur hat die Schönheit des logischen Zusammenhangs aller Linien. Von den verschiedenen Porträtbüsten besitzen die der schönen Geigenvirtuosin Irma Saenger-Sethe und die eines jungen Mädchens mit äusserst reizvoll gebildetem Mund am meisten Eigenart. Es war ein Fehler, mit der handfertigen Geschicklichkeit des belgischen Künstlers die sympathischen Arbeiten THEO VON GOSEN's in Konkurrenz zu bringen. Gosen hat mit seinem »Geiger«, mit dem eine Muschel hochhaltenden weiblichen Figürchen, mit der ihre Last auf den Boden setzenden »Muschelträgerin« einige der besten Schöpfungen der deutschen Kleinplastik hervorgebracht. Man sieht hier auch seinen anmutigen Tafelaufsatz, der die Pariser Weltausstellung zieren sollte, aber nicht rechtzeitig mehr fertig wurde. LEMMEN stellt gezeichnete Akte und einige Oelbilder aus, die zwar ein gutes Können, aber noch wenig Eigenart verraten. Er geht auf Fleckenwirkungen in der Art von Degas und Vuillard aus und ist nicht ganz unbeeinflusst von einigen Theorien der Neo-Impressionisten. Ein »Stilleben« mit blauen, grünen und gelben Krügen und Vasen auf einer rehfarbenen Decke gegen rosagemusterten Grund, zwei »Mädchen die Hüte probieren« in hellvioletten und grüngrauen Kleidern zeigen am deutlichsten, wohin seine geschmackvollen Absichten gehen. H. R.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

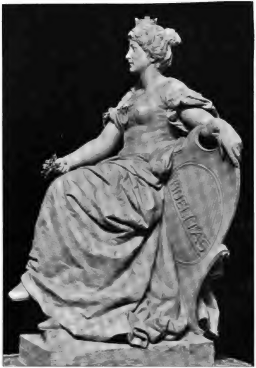
WEIMAR. Der bekannte Kunstgewerbler HENRI CLEMENS VAN DE VELDE aus Antwerpen, der zur Zeit in Berlin lebt, ist vom Grossherzog von Sachsen hierher berufen worden und wird am 1. April 1902 nach Weimar übersiedeln. Derselbe wird in den Verband der Kunstschule zwar nicht eintreten, aber seine Ateliers in der Kunstschule haben. Das Heranziehen einer so hervorragenden modernen Kraft, wie van de Veldes, ist sowohl für die Kunstschule als auch für das gesamte Kunstleben Weimars mit lebhafter Freude zu begrüssen und beweist zur Genüge das warme Interesse, welches der junge Grossherzog an der gedeihlichen Fortentwicklung hiesiger Kunst nimmt. — Der GRAF VON GÖRTZ, welcher seit dem 1. Oktober 1885 der Grossherzogl. Kunstschule als Direktor vorgestanden hat, legte am 1. Januar sein Amt nieder. — Dem Landschaftsmaler PAUL TÜBBECKE wurde vom Grossherzog der Titel »Professor« verliehen. r.

MADRID. JOSÉ VILLEGAS wurde als Nachfolger Luis Alvarez' zum Direktor des Prado-Museums berufen. Für das römische Kunstleben bedeutet das einen empfindlichen Verlust, denn in ihm und auch in der römischen Gesellschaft spielte Villegas, der seit mehr als dreissig Jahren in der italienischen Hauptstadt lebt, eine der glänzendsten Rollen. An seiner Stelle als Direktor der spanischen Akademie in Rom wird der Bildhauer MARIANO BENLLIURE treten. — Die Grundsteinlegung für das nach dem Entwurf dieses letztgenannten Künstlers und des Architekten GRASES in Madrid geplante Nationaldenkmal für König Alfons XII. soll am 17. Mai, dem Tage der Mündigkeitserklärung des jetzigen Königs stattfinden. Die Gesamtkosten der Denkmalsanlage sind auf zwei Millionen Pesetas veranschlagt. Das eigentliche Denkmal, aus einer Reiterstatue des Königs bestehend, wird sich auf einer, von einem Säulengang umgebenen Plattform erheben, zu der eine grosse, in einem Bogen vorspringende Treppe hinaufführt.

MÜNCHEN. Dem Akademiedirektor a. D. Prof. FR. AUG. VON KAULBACH wurde das Komthurkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone verliehen. Anlässlich des Neujahrsfestes wurden von S. K. H. dem Prinzregenten u. a. mit dem Titel



BADENIA



FIDELITAS

BILDWERKE VON JOHANNES HIRT-WORMS

In Bronze-Ausführung als Geschenk des Malers W. Klose aufgestellt vor dem Rathause zu Karlsruhe eines kgl. Professors ausgezeichnet der Bildhauer GEORG BUSCH, der Maler WILH. LÖWITH, der Architekt MAX LITTMANN, sämtlich in München und der Bibliothekar und Sekretär des Bayer. Gewerbe-Museums in Nürnberg, Dr. PAUL REE. Der Titel eines kgl. Kommerzienrats wurde dem Ingenieur und Bauunternehmer JAKOB HEILMANN, dem Socius des Architekten Littmann, verliehen. Das Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayer. Krone (mit dessen Verleihung der persönliche Adel für den Betreffenden verbunden ist) erhielt der Oberbaudirektor der kgl. Obersten Baubehörde in München, GEORG MAXON, den Verdienstorden vom hl. Michael 3. Klasse die Maler und Professoren HUGO FRHR. VON HABERMANN und OTTO SEITZ in München. — Der Bildhauer FERD. VON MILLER hat sich auf dringendes Ersuchen des Kultusministeriums entschlossen, das seit Januar 1900 zeitweilig von ihm bekleidete Amt eines Direktors der hiesigen Kunstakademie definitiv zu übernehmen. — Im Atelier Prof. FR. VON UHDE's gehen einige im Spätsommer und Herbst entstandene Oelgemälde (darunter ein barmherziger Samariter und ein Gartenbild) ihrer Vollendung entgegen. Zusammen mit einigen älteren Arbeiten des Meisters werden sie noch im Laufe des Januar im *Salon Cassirer* zu Berlin zur Ausstellung kommen. — FRANZ VON LENBACH malt für die Berliner Nationalgalerie das Bildnis von Reinhold Begas. — Am 31. Dezember starb der Historienmaler MAX ADAMO, am 3. November 1837 hierselbst geboren und auf der Münchener Akademie zuerst unter Ph. Foltz, dann in der Piloty-Schule ausgebildet. Erstlingsschöpfungen des jetzt Verewigten sind einige Fresko-Darstellungen geschichtlichen Charakters im hiesigen alten Nationalmuseum; aus der grossen Reihe seiner historischen Staffeleibilder seien erwähnt: ›Herzog Alba im Rat zu Brüssel‹, ›Der Sturz Robespierres‹ (Berliner Nationalgalerie), ›Oraniens letzte Unterredung mit Egmont‹ etc., von Genrebildern der vielgerühmte ›Adept im Laboratorium‹. Auch Mitarbeiter der ›Fliegenden Blätter‹ ist Adamo gewesen.

DARMSTADT. PAUL BÜRCK, HANS CHRISTIANSEN und PATRIZ HUBER, drei von den Sieben der hiesigen ›Künstlerkolonie‹ gedenken, wie es heisst, ihren Wirkungskreis zu verlassen. Christiansens Haus ›In Rosen‹ steht zum Verkauf.

ZÜRIGH. Als Nachfolger Karl Hoffackers ist der in kunstgewerblichen Kreisen hochgeschätzte Frankfurter Glasmaler A. LÜTHI zum Direktor der hiesigen Kunstgewerbeschule ernannt worden.

GOTHA. In der Konkurrenz um das hier zu errichtende *Denkmal für Herzog Ernst den Frommen*, bei der sechzig Entwürfe eingelaufen waren, kam der erste Preis nicht zur Verteilung. Mit dem zweiten wurden die Entwürfe der Bildhauer C. FINKENBERGER (Berlin), HEINR. WEDEMEYER (Dresden) und ROBERT KORN (Berlin) ausgezeichnet. Lobende Erwähnung erhielten die Entwürfe der Bildhauer AUGUST SCHREITMÜLLER (Dresden) und MATTH. GASTEIGER (München).

BERLIN. Der Maler ADALBERT VON KOSSAK hat Berlin verlassen und ist nach Galizien zurückgekehrt. — Das von Prof. RUDOLF SIEMERING auszuführende *Treitschke-Denkmal* wird im Vorgarten der Universität zur Aufstellung kommen. Rechnet man zu diesem Denkmal an geplanten Monumenten das vor dem Generalstabsgebäude zu errichtende Moltke-Denkmal, das Maison'sche Kaiser Friedrich-Denkmal vor dem Renaissance-Museum und die beiden vor dem Brandenburger Thor zu errichtenden Denkmäler für den Kaiser und die Kaiserin Friedrich, so ist die Zahl Hundert im Denkmälerbesitz der Reichshauptstadt überschritten. — Aus der *Ernst Reichenheim-Stiftung* an der akademischen Hochschule für die bildenden Künste wurden zwei Stipendien von je 600 M. den Malern PAUL HILDEBRANDT aus Tuchel und HANS LINDENSTÄDT aus Frankfurt a. O. für das Jahr 1901/2 verliehen. Das Stipendium der *Adolf Menzel-Stiftung* erhielt für den gleichen Zeitraum der Maler WILH. GÖRMS aus Potsdam; die beiden Stipendien der *Adolf Ginsberg-Stiftung* empfingen die Maler FRITZ GENUTAT aus Berlin und WILLY SCHULTZE aus Belzig, der erstgenannte auch das Stipendium der *Dr. Hermann Günther-Stiftung*, das daneben noch dem Kupferstecher und Radierer LUDWIG SCHAEFER aus Berlin zugesprochen wurde.

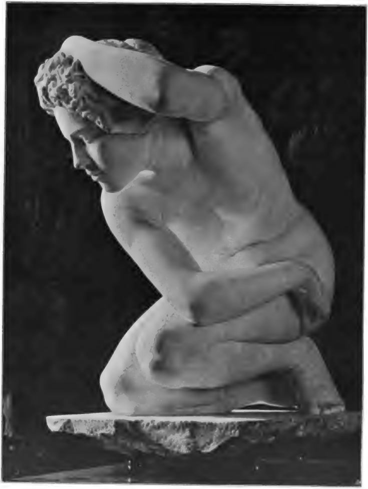
FRANKFURT a. M. Die hier ansässigen Bildhauer haben sich seit ungefähr Jahresfrist zu einem *„Bildhauer-Verein Frankfurter Künstler“* zusammengeschlossen. Den Vorsitz führt Carl Rumpf, Schriftführer ist Jos. Kowarzik.

GESTORBEN: Am 23. Dezember in London, neunundvierzig Jahre alt, der Bildhauer ONSLOW FORD, Mitglied der Royal Academy; in San Remo am 29. Dezember, im zweiundsechzigsten Lebensjahre, der Kirchen- und Kunsthistoriker Prof. Dr. FRANZ XAVER KRAUS; in München am 3. Januar der Maler ERNST JULIUS ENGELMANN; ebenda am gleichen Tage der Maler CONRAD BECKMANN, weitesten Kreisen bekannt durch seine Bilderserie zu Fritz Reuters Werken; am 4. Januar in Eppan (Tirol) der Historienmaler CLAUD. V. SCHRAUDOLPH, einstiger Direktor der Kunstschule in Stuttgart.

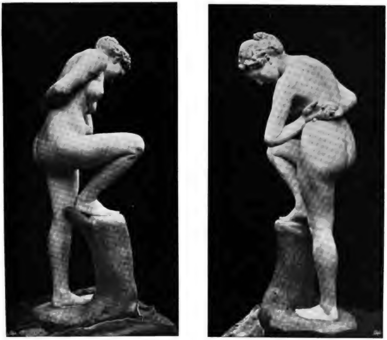
NEUE BÜCHER

= Die Leser der ›Illustrierten Zeitung‹ werden schon seit einigen Jahren bemerkt haben, dass ein frischer Geist in ihr Blatt eingezogen ist; ein Vertreter der jungen Generation hat in dem alten Weberschen Hause seinen Platz eingenommen, der Enkel des Begründers der Firma, wie dieser, Johann Jakob Weber genannt. Buchdruck und Buchhandel hat er von der Pike erlernt, zum Manne im Getriebe eines so bedeutenden graphischen Unternehmens, wie es der Webersche Verlag gegenwärtig darstellt, gereift, fasst Hans Weber, der auch zweiter Vorsteher des erspriesslich im modernen Sinne arbeitenden Deutschen Buchgewerbevereines zu Leipzig ist, seine Erfahrungen zusammen, indem er die neue *siebente* Auflage des bekannten Weberschen Katechismus der Buchdruckerkunst selbst bearbeitet und die alten Blätter mit neuem Geiste erfüllt. Der Katechismus (eleg. geb. 4½ M.) wendet sich nach der Vorrede des Verfassers an die ›Kunstverwandten‹, er will ihnen, die bei der heutigen Arbeitsteilung mit seltener Handfertigkeit ein Specialfeld bebauen, den Blick über das Ganze vermitteln. Und das scheint mir der richtige Standpunkt zu sein. Eine reiche, ganz neu geschaffene Illustration kommt dem Wort, so weit nötig, zu Hilfe, und so entsteht ein Werk, dem man es ansieht, dass ein Buch nicht zu kurz kommt, wenn es der Verleger selber schreibt. Das hier festzustellen, erscheint um so nötiger, da der Verleger J. J. Weber dem Autor J. J. Weber nicht wohl ein lobendes Geleitwort für sein Werk auf die Buchreise mitgeben kann.

Redaktionsschluss: 4. Januar 1902. Ausgabe: 16. Januar 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



MAX KLINGER
• KAUERNDE •



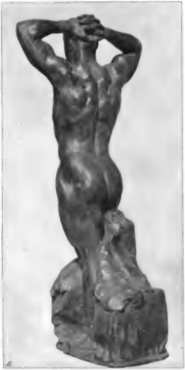
MAX KLINGER BADENDE

NEUE SKULPTUREN VON MAX KLINGER

In seiner Schrift über Max Klinger als Bildhauer erzählt Georg Treu, wie Max Klinger, 1886 mit der Beschaffung eines Kamins für die Steglitzer Villa Albers betraut, nach Carrara kam und dort in den Bannkreis der farbigen Gesteine geriet. „Hier war es, wo der Anblick eines schönen Blockes von Seravezza-Marmor ihn so hinriss, dass er den Kopf seiner Kassandra ohne Naturvorbild und ohne Modell ‚unmittelbar aus der Tiefe des Gemütes' in Stein hieb. Das war Klingers erster plastischer Versuch in Marmor."

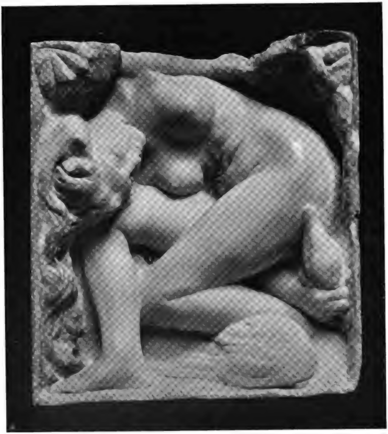
Unsere Leser wissen, welche herrlichen Werke wir seitdem der so plötzlich erwachten Leidenschaft Klingers für farbigen Marmor verdanken. Wir erinnern nur an die beiden Halbfiguren der Kassandra (Abb. XI. Jahrg. H. 1) und der Salome (Abb. X. Jahrg. H. 5), an die Amphitrite, das Drama und den plastischen Schmuck des grossen Monumentalgemäldes Christus im Olymp. Heute führen wir eine Reihe neuer Skulpturen Max Klingers vor, die (wie auch die im vor. Jahrg. S. 442 reproduzierte gewaltige Lisztbüste) im Laufe der letzten Jahre entstanden und zum Teil schon in Ausstellungen gezeigt worden sind. Die Werke sind im einzelnen benannt: ein badendes Mädchen, ein kauerndes Mädchen, Leda mit dem Schwan (Relief), liegende weibliche Figur, die Tänzerinnen, Athlet, Mädchenkopf, Büste der Schriftstellerin Asenijeff. Abgesehen von dieser Büste bewegen sich diese Werke durchaus auf dem Gebiete rein plastischen Empfindens. Klinger hat sich in ihnen durchaus fern gehalten von jener Novellistik, gegen die er in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ so scharf zu Felde zieht. Er giebt in ihnen auch nicht so scharf ausgeprägte Charakter- und Stimmungsfiguren, wie es die Kassandra und die neue Salome sind, er will uns nur für den Menschen, für den menschlichen Körper interessieren, „den Kern und Mittelpunkt aller Kunst, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen“.

Am einfachsten tritt uns die Freude Klingers am menschlichen Körper in dem Athleten entgegen. Ein wirklicher Athlet, ein Künstler aus dem Varieté, hat ihm dazu Modell gestanden; um für die Tiedge-Stiftung die Gruppe des Dramas (Dresdner Ausstellung 1899) in Marmor auszuführen, hat ihn Klinger einen ganzen Monat in seinem Atelier gehabt, um dort die ganze Pracht seines ebenmässig gebildeten Körpers, die Vollkraft seiner Muskeln und Sehnen, die elastische Wucht seiner Bewegungen, die scharfe Bestimmtheit seiner Umrisslinien in vollen Zügen in sich aufzunehmen und sein Formgefühl an diesem prachtvollen Manneskörper weiter auszubilden. Nur eine Studie zu Grösserem ist der Athlet, wie er vor uns steht; das Gesicht und das eine Bein sind nicht durchgebildet, weil der Künstler dabei nichts weiter zu lernen hatte, aber doch vermögen wir dem Künstler die Freude an dem kraftstrotzenden Körper, an den voll ausgebildeten Formen und den Linien voll nachzuempfinden, der Umriss kommt an der Abbildung der ruhig, fast symmetrisch dastehenden Gestalt fast noch mehr zur Geltung als an dem in Bronze gegossenen Werke selbst.

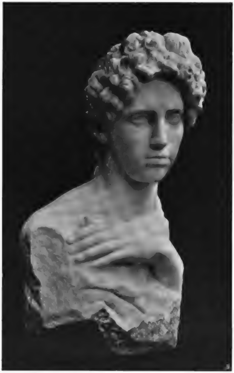


MAX KLINGER ATHLET
Das Original im Besitz von E. Arnolds Hofkunsthandlung (Gutbier) in Dresden

In einem starken Gegensatz zu dieser Studie steht die Badende (S. 219). Es ist, als hätte Klinger ein Beispiel für das geben wollen, was er der Plastik als ihre besondere Aufgabe zuweist: „Die Plastik hat nur die geschlossene formvolle Erscheinung nachzubilden, durch die Isolierung als greifbare, räumliche Masse muss jeder Punkt vollständig aufgeklärt und durchgearbeitet werden. Nur dann kann sie voll und schön wirken, wenn das Hauptgewicht auf der Klarheit und Schönheit, der Zweckmässigkeit und Richtigkeit jedes einzelnen Teiles für sich wie in seinen Beziehungen zu den anderen beruht, wenn bei Abgeschlossenheit der äusseren Erscheinung trotzdem jeder Punkt seine Individualität besitzt.“ Man sehe sich daraufhin dieses edle Kunstwerk von allen Seiten an, wie die Gestalt in voller Geschlossenheit vor uns steht und wie der plastische Gedanke bis in alle Einzelheiten klar und richtig durchgeführt ist. Die Gestalt zeigt das Motiv des aufgestützten Fusses. In der antiken Kunst war dieses Motiv überaus beliebt, seitdem Lysippos es bei seinem isthmischen Poseidon, bei der Melpomene, dem Sandalenbinder, dem ruhenden Epheben und anderen Gestalten mit ebensoviel plastischem Gefühl wie in reicher Wandlungsfähigkeit teils zur Darstellung der Ruhe, teils zur Kennzeichnung der Kraft und Majestät verwendet hatte. Klinger hat dem Motiv eine neue fesselnde Wendung abgewonnen. Er verwendet es als Motiv der Ruhe: das Mädchen steht am Ufer, es hat



MAX KLINGER
••• LEDA •••



Das Original im Besitz von Ernst Arnolds Hofkunsthandlung in Dresden ● ● ●

MAX KLINGER
MÄDCHENKOPF

Google

den rechten Fuss auf den verhältnismässig hohen Baumstamm gesetzt und schaut mit gebeugtem Kopf träumerisch zum Wasser hinab. Damit aber hat Klinger ein drittes Motiv verbunden: das Mädchen hat den nackten Arm über den Rücken gelegt und hält mit energischem Griff der Rechten die Finger der linken Hand, die rückwärts gewandt in der linken Hüfte liegt.

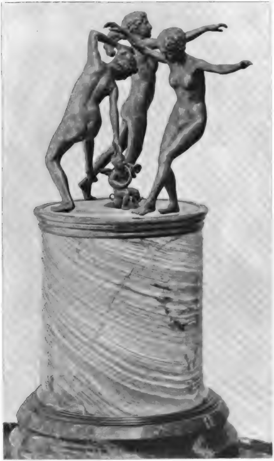
Durch die Verbindung der drei Motive — aufgestützter Fuss, gebeugtes Haupt und Verschränkung der Hände in der Weiche — ist nun eine Fülle von plastischen Schönheiten frei geworden: Massenverteilung, Rhythmus, Verteilung von Licht und Schatten, Linienführung, Durchbildung der Einzelformen ergeben für den aufmerksamen Beschauer immer neue Reize. Nicht im Sinne jener empfindsamen Klassizisten, welche jede kühne Ueberschneidung der Linien, jeder Zusammenstoss zweier spitzer Winkel, wie etwa hier der des linken Armes und des rechten Knies, erschreckt, wohl aber im Sinne des kräftig und voll empfindenden Künstlers, der seine Freude daran hat, den Organismus des menschlichen Körpers in lebendiger Bewegtheit, die einzelnen Organe in kräftiger Wechselwirkung und Gegenstellung, Muskeln und Sehnen, Knochen und Gelenke in der Eigenart ihrer bestimmten Funktionen wirkend zu sehen. Stehen wir auf der linken Seite des Standbildes, so sehen wir, wie die Last des Körpers auf dem kräftig gestreckten linken Bein ruht, wie der rechte Fuss sich nur mit dem Ballen aufstützt, so dass uns der hohe Spann und die Elasticität des Fusses augenfällig wird. Wir sehen den prachtvollen Rücken, unter dessen gespannter Haut das reiche Spiel der Muskeln sich offenbart, die lebendigen Gegensätze zwischen dem an den Rücken geschmiegten rechten und dem vom Körper ab gestreckten rechten Arm, wie zwischen der fassenden und der erfassten Hand, die kühne Gegenstellung des linken Ellbogens mit dem rechten Knie, die feingeschwungene Nackenlinie. Aber auch das seelische Motiv, das der Künstler mit dem mechanischen Problem gepaart hat, die träumerische Versunkenheit beim Schauen in die Wassertiefe, kommt uns hier wohl zum Bewusstsein.

Von der anderen Seite erscheint das Profil weicher, offenbart sich uns die Schönheit der von den rückwärts gewandten Armen umrahmten Brust, sehen wir, wie der rechte Fuss am linken Knie seine Stütze sucht, wie der Oberkörper dem Zuge des linken Armes folgend sich seitwärts neigt und der Kopf in seiner Bewegung dem Zuge nachgiebt. Von vorn gesehen endlich — aus der Richtung des linken Armes — wird das Spiel von Licht und Schatten noch mannigfaltiger als vorher: wir sehen, wie der Künstler durch den vorgestreckten Ellbogen und das vorstrebende Knie die Tiefe gewonnen hat und vor allem die köstliche Umrisslinie, die vom Hals an der Brust und dem Leib abwärts zu dem wagerecht gehenden Oberschenkel läuft. Die Durchblicke zwischen den Gliedern, die von allen Seiten in reizvoller Weise wechseln, sind hier besonders mächtig.

Sicher ist ein Ideal der Plastik — das, welches Klinger in den oben angeführten Worten ausspricht — hier erreicht. Die volle Natürlichkeit ist vorhanden bei aller Eigenart des Motivs. Kraft, Fülle und Anmut zeichnen den ebenmässig gebauten Körper aus. Jede Einzelheit ist klar und zweckmässig durchgebildet und trotz der vollen Geschlossenheit der Gestalt lebt jede Einzelheit ihr individuelles Sein: man sehe daraufhin das verschlungene Händepaar oder das herrliche rechte Knie, den Rücken, den aufgestützten Fuss usw. an. Nicht zuletzt ist es die volle gesunde Auffassung, die uns an diesem Werke anzieht, die Formenklarheit, der schlagende Rhythmus des Ganzen bei dieser Fülle von bestrickenden Linien- und Formenkombinationen, die alle so wohl begründet, so wohl durchgeführt sind.

Noch etwas anders als diese herrliche Figur will die Kauernde (S. 218) betrachtet sein. Die Freude an einem schönen Stück Marmor drängt Klinger, herauszuholen, was an plastischer Gestaltung darin verborgen ruht, mag der Block noch so eng umgrenzt sein und des Künstlers Freiheit beschränken. Hier galt es ihm — ähnlich wie er aus einer altgriechischen Marmorstufe den Rumpf der Amphitrite heraushieb — einen in Rom gefundenen Block bis an die Grenzen der Möglichkeit auszunützen. Mit Genugthuung erzählt er, wie Treu berichtet, dass die Glieder stellenweise fast die Oberfläche des Blocks berührten, ohne ihn doch irgendwie zu überschreiten. Wir empfinden die Enge des Raumes noch nach, bewundern aber zugleich das „schwellende Lebensgefühl“ des Körpers, den der Künstler in kühner, dem Moment abgelauschter Stellung wiedergegeben hat.

Aus der engen Form eines zufällig vorhandenen Marmorblockes ist auch die Mädchenbüste (S. 222) herausgewachsen (welche gleich dem Athleten der Ernst Arnold'schen Hofkunsthandlung in Dresden gehört). Ausser dem Kopf und dem Hals bot er nur noch Stoff



MAX KLINGER
TÄNZERINNEN

für die wohlgeformte Hand. Seelisch bietet das Werk wenig, aber mit feinstem Formgefühl sind Kopf und Hand in voller Natürlichkeit wiedergegeben und die prachtvolle Transparenz des schimmernden Marmors kommt in den grossen und doch weichen Formen köstlich zur Geltung.

Die Vielfarbigkeit der Plastik, welche Klinger — im Gegensatz zu Hildebrand — so warm für die Plastik in Anspruch nimmt, zeigt am entschiedensten von den hier abgebildeten Werken die Büste der Schriftstellerin E. Asenijeff (S. 226). Von der Pracht der buntfarbigen Gesteine, aus denen im Gegensatz zu Brust und Angesicht Gewand und Haar gemeisselt sind, giebt die Abbildung einen vollen Begriff, mag hier auch das Gewand etwas schwer erscheinen.

Einen Ausflug in die angewandte Kunst hat Klinger sodann mit seinem Leda-Relief (S. 221) unternommen. Auch dieses gehört in die Gruppe seiner plastischen Werke, welche seine Kunst und seine Lust, in den engsten Raumverhältnissen seine Bildnerkraft zu erproben, bekunden. Die kleine Marmorplatte war nur ein Rest von der Stufe, aus welcher er den Oberkörper der Amphitrite schuf. Den oberen Rand belebte er mit vollem Laubwerke, in dem Hohlraum darunter ruht eng zusammengebeugt der Körper der Leda mit ihrem Schwan und Glühlämpchen, die im Laubwerk versteckt sind, werfen auf die Glieder geheimnisvolle Lichter.

Im Gegensatz zu diesen Gestalten, die mit feinster Berechnung aus der Beschränkung des Materials geboren sind, zeigen die beiden letzten Werke eine köstliche Freiheit: das (hierunter abgebildete) Mädchen in Bronze, das auf dem Steine liegend, so behaglich und mit so viel natürlicher Anmut seine schlanken Glieder streckt, war ursprünglich für ein kleines Becken komponiert, für das der Künstler eine krystallisierte Flüssigkeit zu schaffen vergeblich sich gemüht hat. Wie wir es hier sehen, wirkt es noch freier und lebendiger. Als ein erfreulicher Beweis endlich, dass Meister Klinger auch der Humor nicht fremd ist, kann die Gruppe der drei Tänzerinnen (S. 224) gelten, die sich im übermütigen Reigen um den kleinen Amor drehen, der unentwegt auf seinem Töpfchen das Waldhorn bläst.

Max Klinger ist, wie die grossen Meister der Renaissance, ein Universalkünstler: schon von Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn schuf er sowohl mit dem Pinsel wie mit der Radiernadel gleich Grosses. Es war nur selbstverständlich, dass er, der mit so begeisterten Worten für die Darstellung des menschlichen Körpers durch die Kunst eintrat, auch ein Bildhauer werden musste, und nicht minder selbstverständlich ist, dass die Begeisterung für die Herrlichkeiten des Marmors ihm nicht bloss das Modellierholz, sondern auch vor allem den Meissel in die Hand drückte zu eigenhändiger Bearbeitung des Steins. Was er aber schuf auf diesem Gebiete, zeigt neben kraftvoller Gesundheit und monumentaler Grösse nicht minder die Eigenart und Selbständigkeit persönlichen Stils, die wir an allem bewundern, was aus Klingers Werkstatt hervorgeht.

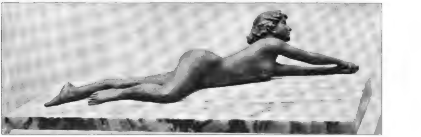
PAUL SCHUMANN

SELBSTWÜRDE

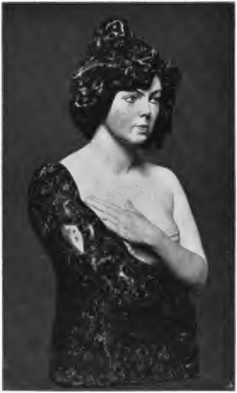
Am Herzen manchen Künstlers zehrt
Der Ehrgeiz wie ein Brand,
Dass, wenn man froh die Grössten ehrt,
Nicht er wird mitgenannt.

O fühl' dich frei von dieser Qual,
Wenn du nur selbst was bist,
Der Rose ist es ganz egal,
Wie gross der Eichbaum ist.

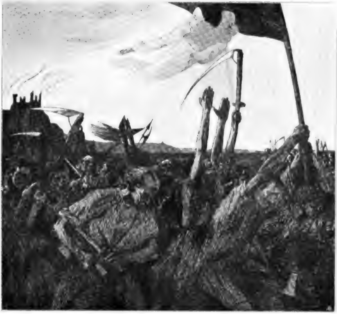
Max Bewer



MAX KLINGER fec.



••• MAX KLINGER •••
BÜSTE DER SCHRIFTSTELLERIN ASENIJEFF

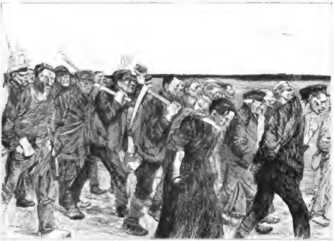


KÄTHE KOLLWITZ BAUERNKRIEG

KÄTHE KOLLWITZ

Wir haben uns seit einiger Zeit gewöhnt, von den Gegenständen, die ein Künstler behandelt, erst in letzter Linie und dann fast mit einem Ton der Entschuldigung zu sprechen. Freilich hat Max Klinger in seinem Buch über die Malerei für die Griffelkunst eine Ausnahme ausdrücklich festgestellt. Sie dürfe und solle sogar einen Inhalt haben. Ich weiss nicht, ob vielleicht wieder eine Zeit kommen wird, in welcher man es der Malerei weniger lehrhaft freistellt, wie weit sie ihre Rechte ausdehnen will. Jedenfalls muss ich, um von der graphischen Arbeit von **Käthe Kollwitz** zu sprechen, mit dem Inhalt beginnen, der sie beschäftigt.

Dieser Inhalt ist ein lebhaftes Mitfühlen von Not und Leiden und es spricht aus dieser Wahl, die freilich eigentlich keine freie ist, besonders stark ein weibliches Empfinden. Es verbündet sich mit einer festen Hand und einer Seele, die keine Furcht kennt, und die darum auch ohne Sentimentalität die grimmigste Not, den herbsten Schmerz entschleiert und auch in der letzten Verkommenheit noch eine Tragik aufzuzeigen weiss. Keine Lumpen schrecken sie, noch die verkümmerten Züge. Und dieser Mut hat zugleich etwas von Entsagung an sich. Denn wohl ist die Schlichtheit dieser Gestalten, ihr rücksichtsloses Zeigen der Eigenart in Stellung und Gebärde ein Thema, das die Künstlerin liebt, aber sie kann auch Freude haben an allen Schönheiten der Welt. Sie pflegt leuchtenden Auges von den Herrlichkeiten der Renaissancekunst zu sprechen, von diesen Pinseln, die in vollendet edlen Formen schwelgten. Jedes Blühen der Natur, das bunte Treiben der Grosstadteleganz, alles was Glanz und Fülle hat, spricht zu ihrer Empfänglichkeit. Aber ihr eigenes Schaffen kann sie dem allen nicht hingeben. Die tiefsten



KÄTHE KOLLWITZ ZUG DER AUFSTÄNDISCHEN

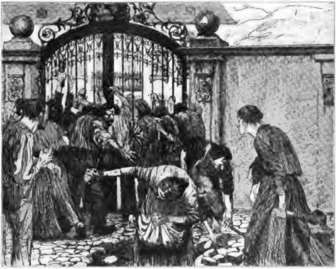
Nerven in ihr werden ergriffen, wenn Leid und Not ihrem Gefühl begegnen. Und da ihr schlimmer noch als physisches Leiden ein müder, stumpfer und nüchterner Zustand erscheint, so wurde das Hoffen und Ringen verdüsterter Seelen nach einem lichteren Dasein der Inhalt dieser Kunst. Ein „Weberaufstand" (1898), „Bauernkrieg" (1899), „Die Zertretenen" (1900) und „Der Tanz um die Guillotine" (1901), das war die Reihenfolge der grösseren Arbeiten und auch für die nächste Zukunft werden ähnliche Gegenstände sie beschäftigen.

Daneben hat der Stift wohl auch hellere Stunden im Leben der Aermsten gestreift. Er hat in einer der frühesten Radierungen kleinen Formats die Traulichkeit des Familiensinns geschildert oder Stunden der Sorglosigkeit in der Schenke dargestellt, wo unter dem Ansporn des Getränks zwei Männer sich zum Tanz umfasst haben und ein Weib daneben sich vor Belustigung kaum zu fassen weiss. Aber wo sie hinsah, da fand sie doch Jammer und Not vorwiegend. Frauen, die ratlos neben ihren hinsiechenden Kindern sassen oder stumpf an einer Leiche brüteten. Einen Mann, der keinen anderen Ausweg mehr findet als den Strick und im Hintergrund lauernd das schauerlichste Elend: der Schandpfahl der Prostitution („Zertretene").

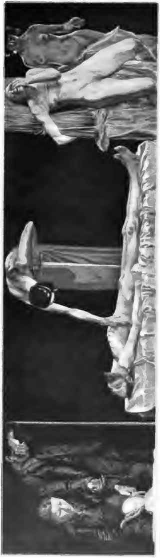
Aber nicht die beständige Wiederholung solcher Jammerscenen, sondern die Stunde des Aufatmens von dem langen Druck ist das grosse Thema, das in diesen Blättern immer wiederkehrt: Der Mensch, der von einer Hoffnung erfasst ist, und der durch den Entschluss, sie zur Wahrheit zu machen, grösser und anziehender geworden ist. So ist der Sinn des Schwurs in dem Mittelbild der Zertretenen, wo die Wundmale des Welterlösers zu Zeugen aufgerufen werden, dass es anders werden solle auf der Erde. Um diesen Schwur zu halten, raffen sich die Männer auf und die Frauen müssen immer mit dabei sein, sie, die mit ihren Kindern und für sie den schwereren Teil des Leidens getragen haben. Nun schreiten sie tapfer mit, tragen Steine als Waffen herbei oder schüren mit heissem Atem die Leidenschaften. Mancherlei Formen kann dieser Marsch unter der Fahne der Zukunftshoffnung annehmen — immer neue künstlerische Aufgaben. Da ist die verbissene, fast automatische Vorwärtsbewegung des Weberzuges. Stärker flammt die Leidenschaft in dem kräftigeren Menschenschlag, der sich in den Bauernkriegen erhebt. Pathetisch drohen Arme und Waffen hoch in der Luft bis hinan zu dem gespenstischen Weib, das dem Zug voranschwebt, rings die Burgen der Unterdrücker einäschernd. Solcher Hoffnungsschein kann auch zur Ekstase des Wahnsinns treiben, wenn ein Haufe, den der Anblick von Blut trunken machte, in sinnlosem Taumeltanz um die Guillotine schwankt. Hier sind die Weiber die ersten. Halb bewusstlos, ganz ohne Atem, aber immer noch krampfhaft die Glieder regend, schwanken sie mehr als sie sich vorwärts bewegen, in der engen Gasse, wo man die Maschine des Todes aufgestellt hat zwischen baufälligen Häusern, in deren Dunkelheit ihr erbärmliches Leben dahinkroch.

Immer wieder ist eine Leidenschaft ausgedrückt, die das Trachten vieler und die Glieder einer Menge einzelner in die gleiche Richtung lenkt. Es sind schwerfällige Körper, Menschen, denen der Schwung fehlt und welche, gedrückt und kümmerlich wie sie sind, vereinzelt keine Grösse der Bewegung haben könnten. Aber wenn sie sich zusammenschliessen, werden sie stark, dann erhält ihr Streben etwas Unaufhaltsames. Es ist die Wucht der Masse, die sich hier ausdrückt. Die Bewegung liegt nicht im Einzelnen, sondern in der Gesamtheit.

Tiefe Tonflächen halten meistens die Einzelgestalten fest zusammen. Die Künstlerin hat als Malerin begonnen und verrät auch im Schwarz noch ein lebhaftes, koloristisches Gefühl. Sie ist später ganz zur Griffelkunst übergegangen, und auch in ihr hat sie zuweilen der Farbe einen Platz gewahrt. Auch mussten hin und wieder farbige Papiertöne die Stimmung unterstützen und lithographische Platten wirkten mit der geätzten zusammen, um den farbigen Reichtum zu vergrössern. Neben einer hellen Lampe in tiefbraunen Tönen eine Frauengestalt mit halbbeschattetem Gesicht, die eine rote Frucht den Lippen nähert. Das Rot kehrt mehrfach in den hellen Partien wieder. Die Technik besteht in Aquatintaton, Strichradierung und Lithographie. Auch Weiss auf ein farbiges Papier zu drucken, wurde wiederholt versucht. Eine sehr im Detail gezeichnete, weibliche Aktstudie in Lithographie erscheint als bräunliche Strichzeichnung auf leuchtend blauem Grunde. Aber alle diese technischen Versuche berühren im ganzen wenig die eigentliche künstlerische Absicht. Was sie zu sagen hat, sagte Käthe Kollwitz sowohl in Radierung wie in Lithographie bisher vorzugsweise durch den festgezeichneten Strich in Schwarz. Die Technik der Radierung hat sie ganz von selbst zu einer gewissen Beschränkung in der Wiedergabe



KÄTHE KOLLWITZ REVOLTE



KÄTHE KOLLWITZ ZERTRETENE

der Natur geführt. Sie beherrscht die grossen Wirkungen mit eminenter Kraft und sie hat sich mit der Zeit immer mehr zum Herren auch über die Zufälligkeiten der Aetzkunst gemacht. Aber sie will nicht zu den Tausendkünstlern gehören, welche alles und jedes auf ihre Platte bringen müssen. Die wesentlichen Formen, die Kontur, welche am prägnantesten die Bewegung erklärt, breite Schattenmassen, welche die Richtung der Flächen gegeneinander klarlegen, aber nicht allzu viel Detail und eine vornehme Rücksichtslosigkeit gegen das Gleichgültige. Hier ist bei aller Stärke der realistischen Auffassung eine völlige Freiheit gegenüber den Zufälligkeiten des Modells. Und doch wieder so viel Feinheit im wesentlichen. Die Hände, welche neben den Gesichtern so wichtig für den Gemütsausdruck sind, und die sich so häufig verlangend ausstrecken, sind so charakteristisch gegeneinander ausgezeichnet, dass es um so weniger auf manche andere Einzelheit ankommt.

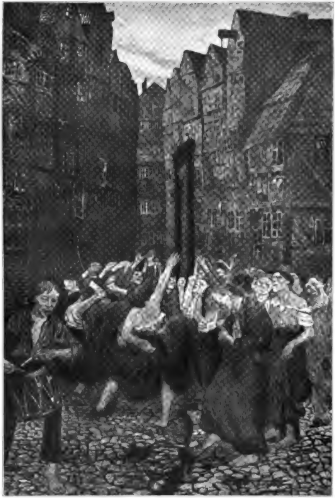
Freilich wird man sich in die Originaldrucke vertiefen müssen, um diese Eigenschaften wieder zu erkennen. Bei der starken Verkleinerung der Reproduktion muss das graphische Blatt umsomehr verlieren, je weniger die gegeneinander gesetzten Tonmassen mit Zuverlässigkeit wieder herauskommen können. Die Abbildungen sollen daher nur eine allgemeine Vorstellung der künstlerischen Auffassung geben.

Die Ziele dieser Graphik sind auch in den ihr dienenden gezeichneten Vorstudien klar wiederzufinden. Sie sind mit Vorliebe auf farbigem Papier mit zwei Kreiden ausgeführt, so dass die starken Bewegungen, welche das Modell nur wenige Augenblicke zu leisten im stande ist, mit fliegenden Strichen und doch möglichst vielsagend erfasst werden können. Hier offenbart sich am siegreichsten das schnelle Auge und die sichere Hand. Die Verve des Strichs macht gerade diese hurtig der Natur abgewonnenen Notizen zu besonders wertvollen Temperamentsäusserungen dieser Künstlerin, welche sich in so kurzer Zeit einen der hervorragendsten Plätze unter den deutschen Graphikern erworben hat.

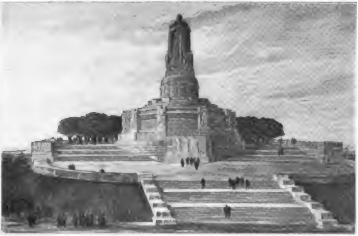
A. L. PLEHN

GEDANKEN

Das edelste Pathos in der bildenden wie in der redenden Kunst ist das verhaltene, nicht das aufflammende; dieses ist meist nur Strohfeuer, jenes aber ist Glut der Seele. *Albert Gessler*



KÄTHE KOLLWITZ DER TANZ UM DIE GUILLOTINE



EMIL SCHAUDT UND HUGO LEDERER

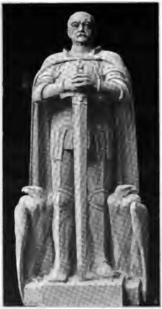
ENTWURF FÜR DAS BISMARCK-DENKMAL IN HAMBURG

Mit dem ersten Preise ausgezeichnet

DAS HAMBURGER BISMARCK-DENKMAL

Für die Zeitgenossen des grossen Kanzlers, die seine Worte sich allmählich haben in Thaten wandeln sehen, sind, um den Gewaltigen der Erinnerung lebendig zu erhalten, Denkmäler entbehrlich. Die Umfragen in Schulen und auch bei Rekruten, die zu verschiedenen Malen angestellt worden sind, haben uns jedoch belehrt, dass die Frage der Errichtung von Bismarck-Denkmälern nicht vom Standpunkte der Mitlebenden aus erörtert werden dürfe. Es müssen hierbei mehr die Kommenden im Auge behalten werden. Denn da der Hass ein wirksameres Mittel ist zur Konservierung der Gefühle als die Liebe, so wäre es nicht undenkbar, dass eine Zeit kommen könnte, in der Deutschland um der Werke seines grossen Einigers willen gehasst wird, ohne dass, infolge der geschwundenen Erinnerung, die Kraft, wie sie nur die Liebe verleiht, vorhanden wäre, die Angriffe des Hasses zu wehren.

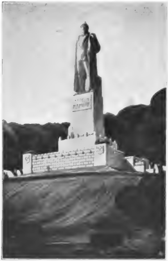
Unter diesem Gesichtspunkt scheinen die deutschen Bildhauer der Gegenwart zu stehen und zu handeln. Sie beweisen in ihrer Beteiligung an den Wettbewerben zur Erlangung von Bismarck-Denkmälern eine rührende Unermüdlichkeit. Das hat sich ganz besonders in unserem Falle gezeigt. Eine Beteiligung, wie sie die Hamburgische gesehen, ist in der Geschichte der deutschen Denkmals-Konkurrenzen ungekannt. Wenn auch ein grosser Teil der eingegangenen zweihundertneunzehn Entwürfe auf dem Papiere gearbeitet und nicht im Modell ausgeführt ist, so liegt doch jedem derselben ein so enormer Aufwand von Kraft und Zeit zu Grunde, dass die von einigen Preisrichtern aufgestellte Berechnung, nach welcher die Gesamtheit der Eingänge einen Realwert — die künstlerische Arbeit blieb hierbei als nicht einschätzbar aus dem Spiele — von 350000 M. repräsentiere, eher zu tief als zu hoch gegriffen erscheint. Für das Ausserordentliche dieser Beteiligung kommen mehrere Erwägungen in Betracht. An vorderster Stelle die Liebe und Verehrung für den grossen Toten selbst. Daran knüpfen die persönlichen Beziehungen Bismarcks zu Hamburg, das gute Ansehen, in dem die alte Hansestadt als eine Heimstatt der freiheitlichen Gesinnung nach aussen hin steht. Und wenn auch ganz zum Schlusse, so doch sicher nicht zuletzt die ansehnlichen Geldmittel, die zu Gebote stehen — 400000 M. — und etwas Tüchtiges zu schaffen gestatten.


HUGO LEDERER fec. Detail aus dem a. S. 232 abgebildetem Entwurf ●

Was stimulierend die Beteiligung hob, bewirkte auf der anderen Seite aber wieder eine Vermehrung der Schwierigkeiten für die Lösung der künstlerischen Aufgabe. Da war zunächst die besondere Lage des Platzes in Betracht zu ziehen. Ein mässig hohes, die Umgebung beherrschendes Plateau, das energisch nach Monumentalität verlangt. Das Zurückgreifen auf eine einfach überlebensgrosse Form der Standfigur ist diesem Platze gegenüber völlig ausgeschlossen. Nun die Frage der Gewandung für die Standfigur. Die Gelegenheiten, an denen Bismarck in Hamburg in Uniform zu sehen gewesen ist, waren zu zählen. In der Erinnerung der Hamburger lebt er überwiegend als „guter Nachbar“ aus dem Sachsenwalde, mit Schlapphut oder Schirmkappe, weisser Pastorenbinde, langem Schossrock. Nicht selten hatte er bei seinen Ausfahrten auch eine grosse goldene Brille auf der Nase sitzen. Ein uniformierter Bismarck war also für ein Hamburger Denkmal ein historischer, ein ziviler, ein künstlerischer Widersinn. Die Schwierigkeit dieser besonderen Sachlage empfanden die Preisrichter durchaus. Dieser Schwierigkeit gesellte sich noch etwas anderes hinzu, die Last der Verantwortung empfindlich zu machen. In Berlin waren kurz vorher aus dem Munde des Kaisers Worte gefallen, die das Vertrauen in die Fruchtbarkeit von künstlerischen Kommissionsarbeiten im Prinzip erschüttern mussten, und was das schlimmste daran war, dass manche kurz vorher gewonnene Erfahrung in diesem Punkte den kaiserlichen Tadel nicht unberechtigt hatte erscheinen lassen. Die Entscheidung des Hamburger Preisgerichtes konnte also als eine erste Antwort auf diese Verurteilung der kommissionellen Kunstthätigkeit aufgefasst werden. Und als Ergebnis aller dieser Erwägungen fiel die Entscheidung: der *erste Preis* wurde einstimmig einem Werke zugesprochen, das Bresche legend eintrat in das bisherige Schema des Denkmalstils: einer symbolischen Verknüpfung seines Lebenswerkes mit der Person Bismarcks, ausgedrückt in einer, an den altfränkischen Roland erinnernden Ritterfigur mit aufgesetztem Bismarckkopf. Der gesamte Entwurf, mit Ausnahme der eigentlichen Standfigur ist ein Werk des Berliner Architekten EMIL SCHAUDT, diese Figur selbst ist von HUGO LEDERER geformt, einem seit längerem in Berlin lebenden Künstler, der als Töpferlehrling seine Laufbahn begonnen hat. Das Gesamtmass des Denkmals von der Basis bis zur Kopfhöhe ist mit 30 m angenommen.

Dem Zusammentreffen aller Preisrichter in der Ansicht, dass in dieser die Kaisertreue und die Treue zum Reich versinnbildenden sagenhaften Rittergestalt der historischen Persönlichkeit Bismarcks am besten Rechnung getragen sei, war eine viertägige eingehende Beschäftigung mit den sämtlichen Entwürfen vorausgegangen, die nicht uninteressant ist, in ihren einzelnen Phasen wahrzunehmen. Die Thätigkeit der Juroren begann mit einem dreistündigen Rundgang durch den Ausstellungsraum (Velodrom), dem schon nach der ersten dreistündigen Prüfung hundertsiebenunddreissig Entwürfe als gänzlich ausser Betracht kommend, zum Opfer fielen. Diese Ausscheidung erfolgte einwandlos. Bei der zweiten Prüfungsschicht fielen sechsundvierzig Entwürfe, so dass nur mehr sechsunddreissig für die engere Wahl übrig blieben. Von hier ab standen bei Auswahl der für die Prämiierung in Vorschlag zu bringenden Entwürfe häufig Meinung gegen Meinung — doch nur, soweit die Preise vom ersten abwärts in Betracht kamen. Der mit dem ersten Preis zu krönende Entwurf stand für die Preisrichter von vornherein ausser Frage. Die erste freie architektonische Form dieses Entwurfes ist ein runder kraftvoller Unterbau. Von nach oben strebenden Pfeilern, die zur Aufnahme von als Wappenträgern gemeisselten Malsteinen bestimmt sind, gestützt, ist dieser Unterbau gleichsam als ein erster Accord gedacht zu jener Feierstimmung, die von dem Werke ausgehen und deren höchster Ausklang die frei zur Wolkenhöhe aufragende Standfigur des Heros Bismarck sein soll.

Dieser, den Begriff des ehern Unbeugsamen durchaus richtig versinnbildende Heros mit dem Bismarckkopfe steht entblössten Hauptes und aufrecht, den bannenden Blick in die Weite gerichtet. Von seinen Schultern fällt in breiter Fläche ein schwerer Mantel nach hinten. Die ganze Vorderansicht der ritterlich gewandeten Gestalt liegt frei. Die Arme stehen leicht ab vom Körper, die Hände ruhen auf dem Knauf eines gewaltigen Schwertes, das bis zur Brusthöhe reicht. Neben dem Recken, bis zu dessen Kniehöhe aufragend, kauern zwei scharf ausäugende stilisierte Adler, in ihrer Haltung das Gefühl der Unterordnung unter den Willen ihres Herrn und Meisters bestimmt markierend.

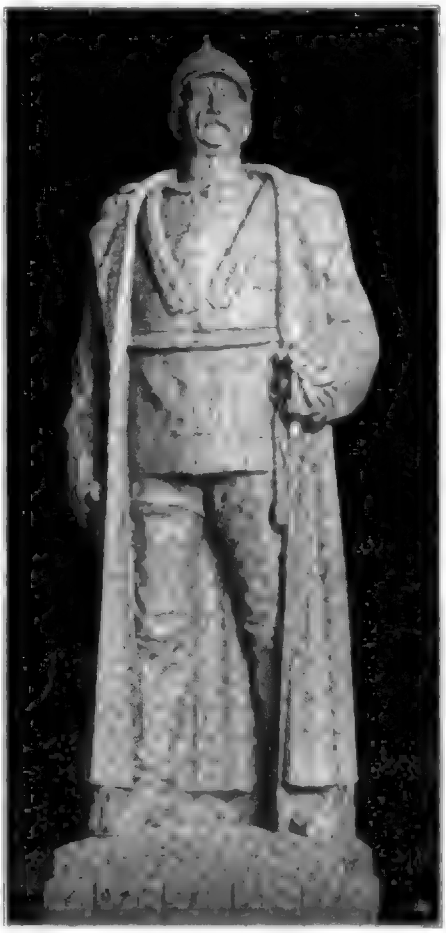


EDUARD BEYRER und FRANZ RANK   ENTWURF FÜR DAS HAMBURGER BISMARCK-DENKMAL •
Mit einem zweiten Preise ausgezeichnet

Dieser, von zwei einander wunderbar ergänzenden künstlerischen Individualitäten erdachte, in der Einheitlichkeit seiner Wirkung aber wie einem einzelnen Kopfe entsprungene Denkmalsgedanke wurde von der Hamburger Bevölkerung nicht mit denselben Gefühlen aufgenommen, mit denen er von den schaffenden Künstlern gemeint, von der richtenden Jury erkannt worden ist. Aus allen Kreisen heraus werden Stimmen laut, die von dem Bismarck-Roland nichts wissen und die „*ihren Bismarck*“ haben wollen, so wie sie ihn kennen. Wie es nun mit diesem „persönlichen Bekannten“ Bismarck bestellt ist, habe ich schon weiter oben angedeutet. Die Forderungen nach Errichtung eines in Kürassier- oder Generals-Uniform gekleideten Bismarck-Denkmals, womit doch nur die Zahl der vielen gleichen Denkmäler, die wir schon im Reiche haben, um eines vermehrt werden würde, werden darum auch ohne ernsten Nachhall verhallen. Freilich ist damit die Ausführung des Entwurfes Lederer-Schaudt selbst noch nicht gesichert. Der Tenor des Widerspruches ist wider die Verquickung des fränkisch-katholischen Roland mit der Person des urdeutschen und lutherischen Bismarck gerichtet und es wird ohne einige Korrektur an dieser Stelle auch wohl kaum abgehen. Die Vorstellung eines ritterlich gepanzerten Bismarck als wachehaltenden Reichsheros an der seewärts gekehrten Schwelle des Reiches bedarf ja schliesslich auch keiner Unterstützung durch den Rolandsmythos, den überdies nicht einmal die beiden preisgekrönten Künstler angerufen haben, sondern der von aussen und zwar gelegentlich eines den Preisrichtern gegebenen Festessens erst in ihr Werk hineingetragen worden ist.

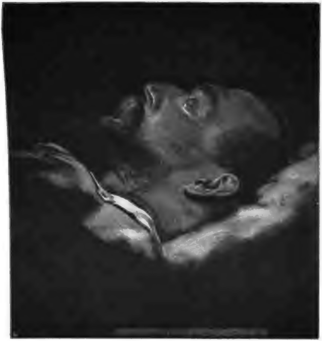
In einem überaus treffenden Wort hat übrigens der Dresdener Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt, der just um die Zeit, als das Preisgericht in Sachen des Denkmals seinen Spruch abgab, einen Vortragscyklus in Hamburg absolvierte, den Standpunkt der Opposition gekennzeichnet. Auch er stellte sich bedingungslos auf die Seite des gepanzerten Bismarck und schloss sein Bekenntnis mit den folgenden Worten: „Es wird freilich nicht an Leuten fehlen, die vor diesem Bismarck-Roland, weil er ihnen in der Form ungewohnt ist, ein gewisses Unbehagen empfinden. Doch nicht anders wäre es ihnen ergangen, wenn der lebendige Bismarck zufälligerweise ihr Nachbar gewesen wäre. Auch neben dem hätten sie sich wahrscheinlich höchst unbehaglich gefühlt.“

Da die Kosten für das Bismarck-Denkmal in Hamburg im Wege freiwilliger Sammlungen aufgebracht worden sind, die massgebendsten Persönlichkeiten des Ausführungskomitees aber zugleich Mitglieder des Preisgerichtes waren, so fehlt es an einer Instanz, die befähigt und berechtigt wäre, vermittelnd in den Kampf der Meinungen einzugreifen und schon jetzt das entscheidende Wort zu sprechen, das binnen kurzem ja doch gesprochen sein muss. An jedem anderen Orte und unter anderen als den gerade für Hamburg in Betracht kommenden Verhältnissen hätte auch jeder der drei mit je einem *zweiten Preise* prämiierten Entwürfe (Bildhauer Beyrer und Architekt Rank in München; Bildhauer H. Hundrieser in Charlottenburg und Architekt Spaar in Chemnitz; Architekt W. Müller in Berlin) berechtigte Aussicht auf eine erste Auszeichnung gehabt. Der Beyrer-Rank'sche Entwurf fasst den Alt-Reichskanzler als Reichszimmerer in seiner militärischen Erscheinung, imposant, stehend auf massiven, geschichteten Quadern, von Quadern umgeben und in der Gestalt selbst aus gewaltigen Quadern gefügt. Hundriesers, gleichfalls in Uniform dargestelltes Standbild interessiert durch Fernhaltung von aller Pose und durch Betonung einer schlichten Würdigkeit. Müllers Entwurf, eine Zeichnung, ist allegorisch gefasst: ein ruhender Löwe auf einer hochragenden Wand, mit eingefügtem Bismarck-Relief. Dass Bruno Schmitz, der Schöpfer des Hermann- und Kyffhäuser-, sowie des für Leipzig geplanten Völkerschlacht-Denkmals, mit unter den drei durch dritte Preise Ausgezeichneten aufgenommen ist, ist erfreulich, nicht gerade in Ansehung des von ihm eingesandten, unter Mithilfe von Chr. Behrens gearbeiteten Entwurfes, der für Hamburg undenkbar, für die Errichtung an einer Stelle im Hochgebirge wie geschaffen ist, sondern weil die gesamte Denkmals-Architektur aus den bisherigen Arbeiten dieses Künstlers eine Reihe fruchtbarster Anregungen empfangen hat, was, wie früher noch nie, so gelegentlich des Hamburgischen Wettbewerbes zum erstenmale mit voller Deutlichkeit in die Erscheinung getreten ist. Mit Bruno Schmitz teilten sich in den dritten Preis: W. Kreis in Dresden und Otto Rieth in Berlin. *Vierte* Preise erhielten: Norb. Pfretzschner in Charlottenburg, S. Peterich und Architekt Hartmann, beide in Berlin und Cesar Scharff in Hamburg. Ausserdem wurde der Ankauf von vier Entwürfen à 1000 M. beschlossen, wodurch, da auch noch die Neuschaffung eines dritten Preises zu 5000 M. beschlossen worden war (vorgesehen waren nur zwei dritte Preise), die für die Prämiierung ausgeworfene Summe sich von 30000 M. auf 39000 M. erhöhte.



EDUARD BEYRER fec. Detail aus dem a. S. 234 abgebildetem Entwurf ●

Als Voraussetzung des überaus seltenen Falles einer völligen Uebereinstimmung aller Preisrichter bei Abgabe ihres Urteils für den ersten Preis darf wohl nicht allein das Packende des hier zur Verwirklichung gebrachten geschichtlichen Gedankens, sondern kaum weniger auch die Abwendung der denkenden Geister unserer Zeit von dem rein porträtistischen Denkmal angesprochen werden. Immer bestimmter in dem Masse, als Deutschlands Städte sich mit Denkmälern anfüllen, kommt eben das Gefühl zum Durchbruch, dass es nicht genug gethan ist, wenn der Denkmalbildner das Werk des Photographen in Stein übersetzt und mit Emblemen umgiebt, die auf die Lebensthätigkeit des Dargestellten hinweisen. Man verlangt heute mehr. Man fordert, dass, wie das Ewige im Menschen dessen schaffender Geist ist, auch im Standbild das Geschaffene die menschliche Form nicht nur äusserlich begleite, sondern indem sie sie durchdringt, ein hervorragendstes Teil werde dieses Bildes selbst. Und dass



MAX KLINGER GEDENKBLATT AN FELIX KOENIGS

Das Original ausgeführt als Schabkunstblatt

der Bismarck-Entwurf des Künstlerpaares Lederer-Schaudt diese Forderung in die That übersetzt, war ebenso entscheidend für dessen einwandlosen Sieg in dem Hamburgischen Wettbewerb, als es bestimmend ist für seine Aufgabe, als Wegweiser zu wirken, für die zeitgenössische Denkmalskunst überhaupt — gleichviel ob er in Hamburg zur Ausführung gelangt oder nicht.

H. E. Wallsee

FARBENSTRICHE

Von der Wirklichkeit ausgehen ist echter Realismus, in ihr stecken bleiben, falscher.

•

Die Nachtreter bringen es fertig, den Fusspfad eines Grossen zur breiten Strasse auszustampfen.

Sirius

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BRESLAU. Breslauer Kunstzustände sind in der letzten Zeit öfter und in einem anderen Sinne, als unserer guten Stadt lieb sein kann, ein Gegenstand allgemeiner Erörterung gewesen, ja, die merkwürdigen Aeusserungen eines städtischen Grosswürdenträgers über Künstler und Kunstwerke haben bekanntlich längst ihren Weg durch die Witzblätter gemacht. Und da unsere Stadtverordneten in ihrer Majorität sich vor dieser vom kurulischen Sessel aus verkündeten Weisheit gläubig gebeugt haben, so ist der Ruf Breslaus als ›Kunststadt‹ vorläufig wieder einmal mehr im ironisch-heiteren Sinne begründet. Soll man unter diesen Umständen überhaupt wagen, einen ernsthaften Kunstbericht aus der schlesischen Hauptstadt zu senden? Allzu viel Stoff liegt ohnehin nicht vor. Das Kaiser Friedrich-Denkmal von Adolf Brütt ist enthüllt worden: ein Reiterstandbild wie andere auch, weder Begeisterung noch Kritik in besonderem Masse herausfordernd. Die Wirkung des guten Gedankens, das Monument mit der Säulenfront unseres Museums der bildenden Künste in Zusammenhang zu bringen, ist durch einen recht ungeschickten Umbau der Museumsfreitreppe leider stark beeinträchtigt worden. — Der überaus verdienstlichen regen Thätigkeit unseres *Kunstgewerbemuseums* verdankten wir in der Weihnachtszeit nicht weniger als *vier* Ausstellungen auf einmal: zunächst eine solche des *schlesischen Kunstgewerbes*, die im allgemeinen recht erfreuliche Fortschritte des Geschmackes und des technischen Könnens aufwies, namentlich auf dem Gebiete der schlesischen Keramik und Glasindustrie; ferner brachte Frau M. v. Brauchitsch ihre künstlerischen Stickereien zur Ausstellung und Hermann Hirzel seine ausgezeichneten Arbeiten für Buchschmuck, Ex-Libris u. a. Endlich gesellte sich dazu die reichhaltige und kostbare Kollektion japanischer Farbenholzschnitte aus dem Besitze von S. Bing. Die für die zweite Hälfte des Winters geplante Ausstellung ›Das Kind in der Kunst‹ muss leider wegen Erkrankung des Direktors Dr. Masner verschoben werden; dagegen bildet eine Reihe von Vorträgen hiesiger und auswärtiger Redner im Kunstgewerbemuseum auch diesmal wieder den Vereinigungspunkt der wirklich kunstliebenden Kreise unserer Stadt. M. S.

DRESDEN. Das Preisgericht für die *Internationale Kunstausstellung Dresden 1901* hat einstimmig beschlossen, dem Dresdener Architekten Wilhelm Kreis für seine grossartige architektonische und dekorative Ausgestaltung der Haupthalle in der Ausstellung die grosse goldene Plakette zu verleihen. Es wird wenige Künstler geben, die in so jungen Jahren diese höchste Auszeichnung erhalten. Bekanntlich hatte Kreis die Aufgabe, die Haupthalle mit Rücksicht auf das Monument aux morts von Albert Bartholomé auszugestalten, von dem die Stadt Dresden einen Gipsabguss erworben hatte. Dieser Gipsabguss ist ebenso wie das grosse Relief in farbigem Steinzeug ›Die Bäcker‹ von Charpentier und die bronzene Gruppe ›Der verlorene Sohn‹ von Bernhard Heysing dem Museum Albertinum zur Aufbewahrung und Aufstellung übergeben worden, bis die Stadt Dresden einen geeigneten Platz für diese Bildwerke haben wird. Wie freilich im Albertinum dafür Platz geschaffen werden soll, erscheint rätselhaft. Denn hier wie in allen anderen Dresdener Kunstmuseen herrscht ein unbeschreiblicher Platzmangel. Ein neues Museumsgebäude ist ein unabweisbares Bedürfnis für Dresden. Das ist auch jüngst im Landtage anerkannt worden, indes sind die Finanzen Sachsens so ungünstig, dass die Regierung nicht gewagt hat, einen Posten für ein neues Museum in den diesjährigen Haushaltsplan einzustellen. Der nötige Raum für das Skulpturen-Museum wäre zu beschaffen, wenn das kgl. sächsische Hauptstaatsarchiv aus dem Albertinum entfernt und hiefür andere Räume beschafft würden. Ferner ist die Gemäldegalerie überfüllt, und es besteht die Absicht, die moderne Abteilung in einem besondern Gebäude unterzubringen, das allerdings vorläufig noch fehlt. Endlich müssen auch neue Räume für die Porzellan- und Gefässammlung beschafft werden, denn das Johanneum ist so feuergefährlich, dass bei Ausbruch eines Feuers schwerlich viel von der Sammlung gerettet werden könnte. Allerdings ist in den letzten beiden Jahren in dem Gebäude alles nur Mögliche geschehen, um die Feuersgefahr zu verringern. — Bei den Verhandlungen im Landtage wies ein Abgeordneter darauf hin, die kgl. Gemäldegalerie könne leicht dadurch entlastet werden, dass man gleich dem Hübnerschen Gemälde ›Disputation zwischen Luther und Eck‹ noch andere Bilder in die Provinzstädte abgebe. Der Vertreter der Regierung Geheimrat Dr. v. Seidlitz wies auf die frühere Erklärung der Regierung hin, die Herren Vertreter der Stände möchten sich mit dem Direktoren der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung in Verbindung setzen, um festzustellen, ob und welche Kunstwerke abgegeben werden könnten. Es habe sich aber bisher niemand gemeldet. Die Regierung sei gern bereit, Kunstwerke an die Provinzmuseen abzugeben. *

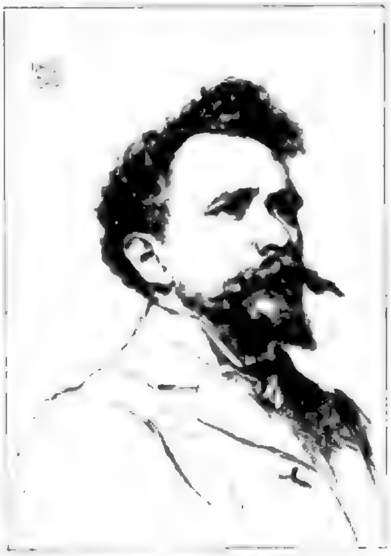
DÜSSELDORF. Am 15. Januar feierte Professor Hubert Salentin, der Altmeister der Düsseldorfer Genremalerei, seinen achtzigsten Geburtstag in erfreulicher körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische. Der ›Malkasten‹, dessen treues Mitglied der Jubilar seit einem halben Jahrhundert ist, bereitete ihm eine schöne Feier in den traulichen Räumen des Künstlerheims. — Der Maler Prof. Ernst Roeber ist nach Berlin übergesiedelt. tz.

WIEN. Gustav Klimt's Ernennung zum Akademieprofessor ist jetzt definitiv erfolgt. Dass die ausgeprägteste Individualität unter den modernen Wiener Malern, dass der Führer der Secession, dass die von den akademischen Kreisen und Kunstrückschrittlern bestgehassteste Persönlichkeit an offizieller Stätte, zu einem Lehramt berufen wird: das ist für die weitere Entwicklung der bildenden Künste Oesterreichs im modernen Sinn von nicht zu verkennender einschneidender Bedeutung.

MÜNCHEN. Der auf dem Gebiet der Keramik thätige Kunstgewerbler Theo Schmuz-Baudiss wurde an die kgl. Porzellan-Manufaktur in Berlin berufen. — An H. E. von Berlepsch in Maria-Eich bei Planegg erging die Einladung, sich an der Abhaltung der kunstgewerblichen Meisterkurse zu beteiligen, welche das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld nach Nürnberger Muster in diesem Sommer zu veranstalten gedenkt.

BONN. Die Nachfolge des Provinzial-Konservators der Rheinprovinz, Prof. Dr. Paul Clemen auf dem Lehrstuhl Carl Justis ist jetzt definitiv.

BERLIN. Die auf Seite 236 gegebene graphische Schöpfung Max Klinger's gilt dem Andenken des i. J. 1900 verstorbenen hiesigen Kunstfreundes, der u. a. auch Klingers ›Amphitrite‹ für seine Sammlung erworben hatte. Bekanntlich ist diese dann von den Erben des Genannten schenkungsweise der Nationalgalerie überwiesen worden. Dem Bildhauer Max



PAUL CLEMEN
nach einer Radierung von Marie Stein

KLEIN wurde der Titel eines kgl. Professors verliehen. — An Auszeichnungen, wie sie seitens der französischen Regierung anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 u. a. auch an deutsche Künstler verliehen worden sind, wird jetzt bekannt, dass Reinhold Begas Grossoffizier der Ehrenlegion geworden ist; zu Kommandeuren wurden ernannt Franz von Lenbach, Karl Koepping und Richard Graul, der Direktor des Leipziger Kunstgewerbe-Museums; zu Offizieren: der Direktor des Berliner Kunstgewerbe-Museums Julius Lessing und der Dirigent der Kunstsammlungen in den kgl. Schlössern Paul Seidel, des weiteren dann Emanuel und Gabriel von Seidl, Friedrich von Thiersch, Fritz von Uhde und Robert Diez; Hermann Prell und Peter Breuer erhielten die Auszeichnung als Ritter der Ehrenlegion.

STUTTGART. Am 4. Januar ist, wie schon gemeldet, CLAUDIUS VON SCHRAUDOLPH, der einstige Direktor unserer Kunstschule, auf seinem Landsitz zu Eppan in Tirol, wohin er sich um die Mitte der 1890er Jahre zurückgezogen hatte, gestorben. 1843 zu München als Sohn des damals schon durch seine kirchlichen Gemälde berühmten Johann Schraudolph geboren, machte der jetzt Verewigte seine Studien zuerst unter Leitung seines Vaters, dann an der Münchener Akademie unter Anschütz und Hiltensperger. Auf grösseren Reisen durch Belgien, Frankreich und Italien seinen künstlerischen Gesichtskreis erweiternd und vertiefend zog es ihn bald von der kirchlichen Kunst, in die er durch Familien-Tradition (auch der gleichnamige Onkel ist als Maler auf religiösem Gebiete berühmt geworden) ab und es war weltliches Genre, das er in einem als ›H. Elisabeth‹ (1867) ausgestellten minniglichen Edelfräulein in mittelalterlichem Aufputz, dann in einer ›Parkscene‹ (1868), einem Modedämchen am Klavier als ›Santa Cäcilia‹ und in einer ›Hofbräuhausscene‹ (1869) kultivierte. Es folgten noch ›Faust und Wagner unter der Linde‹, ein ›Dolce far niente‹, ›Musizierende Venetianer‹ u. a. mehr. Ein überaus flotter Zeichner und Kolorist fand Schraudolph sich auch auf dekorativem Gebiete heimisch: ein Fries von imitierten Gobelins, welche die Figuren der verschiedenen bildenden Künste samt zwei kränzespendenden Göttinnen des Ruhms und der Ehre darstellen und einen Saal der Münchener Ausstellung von 1833 zierten, dann allegorische Wandgemälde am Hotel Bellevue in München, vielfache Gelegenheitsschöpfungen bei Schützen- und Künstlerfesten sind da zu nennen. 1883 ward der Künstler nach Liezen-Mayers Abgang als Leiter der Kunstschule nach hier berufen.

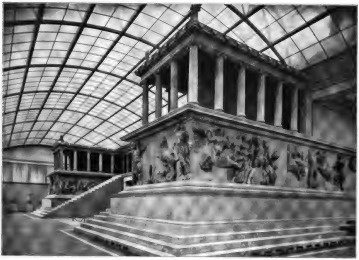
CLAUD. v. SCHRAUDOLPH
(† 4. Januar)

DORTMUND. In der Konkurrenz für den Neubau des hiesigen *Stadttheaters* waren zehn Entwürfe eingegangen. Da keiner vollkommen den Anforderungen und Wünschen der Stadtvertretung entsprach, wurden unter den beteiligten Architekten M. DÜLFER in München, F. FELLNER und H. HELMER in Wien zu einer engeren Konkurrenz unter Forderung neuer Entwürfe eingeladen.

MÜNCHEN. In der unter den Studierenden der Kunstakademie in üblicher Weise veranstalteten sog. Weihnachtskonkurrenz erhielten erste Preise die Maler PAUL EHRENBERG, REMIGIUS GEYLING, HEINRICH KELLER, FRANZ REITER und ALBERT WEISGERBER, des weiteren die Bildhauer JOS. FASSNAGEL, JOS. MOEST, HANS PERATHONER und ARTHUR STORCH. — Die *„Graphische Schule Neumann-Wolff“* veranstaltete eine reizvolle Ausstellung von Arbeiten ihrer Schüler und Schülerinnen, die von dem echt künstlerischen Ernst, der in dieser Privatschule herrscht, beredtes Zeugnis ablegte. Einer ihrer Leiter, der Radierer HEINR. WOLFF, hat, wie wir hören, soeben eine Berufung als Lehrer für Graphik an der Kunstakademie zu Königsberg erhalten und angenommen. — Noch in den besten Jahren ist CONR. BECKMANN, wie bereits kurz gemeldet, aus dem Leben geschieden, ein Künstler, dessen jovialer Humor Fritz Reuters Dichtungen in ebenbürtiger Weise illustrierte und der so auch sein Teil dazu beitrug, diese selbst in Kreisen einzubürgern, die den norddeutschen Dialektwerken nur ein minderes Verstehen von vornherein entgegenbringen konnten. Geboren am 21. Juni 1846 zu Hannover und in vierjähriger Lehrzeit zuerst zum Dekorationsmaler bestimmt, ging Beckmann 1868 nach München in die Schule Pilotys, nachdem er seine Vorstudien dafür in Hannover bei Professor l'Allemand und dem Maler Klemme hatte machen können. Ein figurenreiches, flott gemaltes Oelbild ›Der Schützenkönig‹ (jetzt in Philadelphia) war neben mancherlei illustrativen Arbeiten, die ihn für die ›Fliegenden Blätter‹ und andere illustrierte Zeitschriften beschäftigten, des Künstlers erster grösserer Erfolg. Nach dem französischen Kriege entstand dann nach und nach in dreissig grossen Tuschzeichnungen der ›Reuter-Cyklus‹, den das Verlagshaus dieser Zeitschrift in vielerlei Form publizierte. Man kann sagen, dass die Verkörperungen, welche der Künstler darin für die Gestalten des plattdeutschen Humoristen zu schaffen gewusst hat, typisch geworden sind. Im Beginn der 1880er Jahre führte Beckmann im Auftrage des Fürsten Stolberg in dessen Schloss zu Wernigerode einen Cyklus von fünf Gemälden aus der Geschichte dieses Geschlechts aus, ebenso eine anmutige Folge für das Damenzimmer der Villa Solms in Hannover. Vielerlei Bildnisse gehören auch zum Lebenswerk des Geschiedenen, ganz abgesehen von zahlreichen einzelnen Genrebildern, die, wie ›Der Oheim als Brautführer‹ (auch i. d. Z. i. H. 11 d. VII. Jahrg. abgebildet) und ›Der Einzug der Komödianten‹, vielfach auch in amerikanischen Privatbesitz gelangten.

CONRAD BECKMANN
(† 3. Januar)

GESTORBEN: In Charlottenburg am 1. Januar der Professor an der dortigen Technischen Hochschule Geh. Regierungs-Rat EDUARD JACOBSTHAL, eine Autorität auf dem Gebiete der architektonischen Ornamentik; in Berlin am 9. Januar der Geschichtsmaler Prof. GUST. SCHAUER; in Erlangen am 11. Januar der Archäologe Prof. Dr. ADAM FLASCH.



AUS DEM NEUERÖFFNETEN PERGAMON-MUSEUM IN BERLIN, ERBAUT VON FRITZ WOLFF

Nach einer Aufnahme von Waldemar Titzenthaler in Berlin

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Das nach den Plänen von Prof. Fritz Wolff erbaute neue *Pergamon-Museum* ist Ausgangs des Vorjahres eröffnet worden. Der Zugang zu dem in seinem Aeusseren als Tempelbau schmucklos gehaltenen Gebäude führt durch die Säulenhalle neben der National-Galerie. Der im Mittelsaal vollzogene Aufbau des Altars entspricht in allen Einzelheiten der ursprünglichen Gestalt des Bauwerks. Wie schon aus der obigen Abbildung ersichtlich, leidet der Gesamteindruck etwas unter dem das ganze ziemlich dicht überdeckendem Glasdach. — Für die National-Galerie wurde das im Vorjahre in Dresden ausgestellt gewesene Bildnis Kaiser Wilhelms II. von † Prof. Max Koner erworben.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Während wir durch die Berufung von Professor Kallmorgen an die Berliner Akademie, an Stelle Eugen Brachts, in seiner Gattin, Frau Hormuth-Kallmorgen, eine unserer besten Blumenmalerinnen zugleich mit verlieren, ist uns in dem zumeist als phantasievollen Graphiker bekannten Thoma-Schüler E. R. Weiss ein neuer Blumenmaler entstanden, wie wir hier einen solchen noch nicht gehabt haben. Seine Gebilde sind von einer farbigen Frische und Körperlichkeit, die geradezu verblüfft und uns zeigt, dass auf diesem Gebiete, das sonst nur eine abgegraste Domäne zumeist weiblicher Dilettanten bildet, auch für eine grosse stil- und charaktervolle Auffassung der Natur noch recht viel zu holen ist. Auch ein zweiter Thoma-Schüler, der Hamburger A. Schnars, versteht es, auf dem Gebiete des Porträts und des Stillebens wahr und gross gefühlte Werke hervorzubringen, die zu den besten Hoffnungen berechtigen. Helmuth Eichrodt steht vielleicht neben dem, namentlich als Stimmungslandschafter, hochbegabten Albert Haueisen, seinem Meister Hans Thoma am nächsten, auch er liebt es, wie dieser, die gemüt- und poesievoll dargestellte Frühlingsnatur mit anmutsvollen Gestalten aus der Sage oder Mythologie zu beleben. Unter den Schülern von Professor Dill nimmt der Wiener Adolf Lüntz eine hervorragende Stellung als feinfühlender, scharf beobachtender Stimmungsmaler ein. Die Tiermalerei vertritt aufs beste der Weishauptschüler Robert Katz, ein sehr tüchtiger Kenner und Beobachter seines künstlerisch so interessanten Milieus. — Ein neuer Beweis des hohen Interesses, das unser kunstsinniger Landesfürst an allen Zweigen der Kunstpflege zu nehmen pflegt, ist die durch denselben veranlasste und fundierte Errichtung einer *Grossherzoglichen Majolika-Manufaktur*, deren künstlerische Leitung dem aus Frankfurt berufenen talentvollen Thoma-Schüler Wilh. Süs, der zugleich Maler und Keramiker ist, übertragen wurde. ♀

BERLIN. Bei *Eduard Schulte* paradieren in der Hauptsache noch Bilder von der Münchner Internationalen, unter denen ›Das Kreuz‹ von Albin Egger-Lienz nur durch seinen Umfang, Georg Schuster-Woldan's ›Rattenfänger‹ dagegen durch manche reizende Kinderfigur bemerkenswert erscheint. Die Vorführung des Düsseldorfer *Künstlerklubs St. Lukas* bietet nur in einigen Landschaften von Eug. Kampf und Olof Jernberg, sowie in ein paar

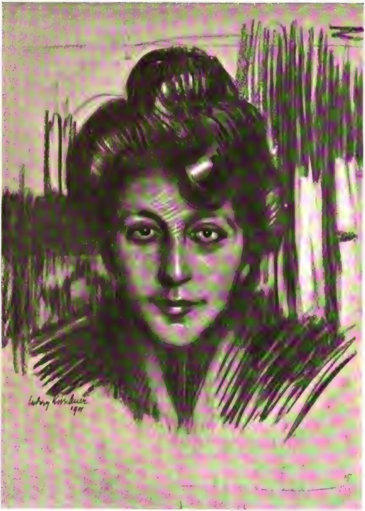
Kircheninterieurs von HERMANNS Annehmbares. Der Schwede OSCAR BJÖRCK lässt weitere Porträts sehen, von denen die wenigsten geeignet erscheinen, die Hochachtung vor seiner Künstlerschaft zu vermehren. Nur in dem Porträt eines Bankdirektors, der, von einer unsichtbaren künstlichen Lichtquelle beleuchtet, in einem Sessel an einem Tischchen sitzt und auf den Beschauer blickt, während man durch die Fenster auf die Lichterreihen der Stadt schaut, und in einem Bildnis des schwedischen Kronprinzen erkennt man den überragenden Meister wieder, als der er in Deutschland gilt. Grosses Interesse erregt ein neuer ›Zigeunertanz‹ des Spaniers HERMEN ANGLADA. Welche rassige Malerei! Vor einer gelbgraugrünen Wand wiegt eine weissgekleidete, glutäugige Schöne die Arme im Tanz. Neben ihr steht eine rotgekleidete ausruhende Kollegin. Links von dieser Gruppe ein paar schwarze Kerle, die die Mandoline schlagen und mit grossen Händen den Takt der Seguidilla klatschen. Die Zeichnung der Gestalten lässt zu wünschen übrig, aber die Farben sind wundervoll breit hingesetzt und geben in ihrem Zusammenklang ganz die schwüle Glut der charakteristischen Scene. ALBERT WELTI's ›Deutsche Landschaft‹ und ›Porträt meiner Eltern‹ sind bereits von München her bekannt. Bei allem Respekt, den man vor dem Talent des Künstlers empfindet, wird man dennoch gewisse Bedenken gegen die Verzettelung in allerlei kleinlichem Nebenwerk nicht los. Man sieht die Notwendigkeit nicht ein und findet das Naive, das in diesen Dingen liegen soll, vielfach gesucht, wodurch der Eindruck der naiven Schöpfung wieder aufgehoben wird. CHARLES WELTI hat sich von dieser Art erfreulich frei gemacht und kommt zu sehr ansehnlichen künstlerischen Resultaten. Ein weisser Hund auf dunkelgrauem Grunde, ein paar Waldlandschaften mit aufleuchtenden Stämmen sind bei aller guten Malerei nicht ohne persönliche Note. Von deutschen Künstlern treten in dieser Ausstellung noch ADOLF HENGELER mit ein paar seiner humorvollen Bildchen, unter denen die ›Idylle‹ mit dem bekränzten Faun und die von einer rotgekleideten Hofdame bewachte ›Königin im Bade‹ besonders angenehm auffallen, JULIE WOLF-THORN mit einigen in der Farbe stark zurückgestimmten Porträts und CLARA SIEWERT mit nicht ungeschickt modern frisierten, aber doch sehr absichtlichen symbolistischen Bildern hervor. — *Paul Cassirer* führt in seinem Kunstsalon eine Reihe von Werken des verstorbenen, höchst originellen Belgiers VINCENT VAN GOGH vor. Eine merkwürdige Erscheinung dieser Impressionist, der durch die Manier, die Farbe mit einem Pinselaufdruck dick hinzusetzen, die Natur stilisiert. Die prächtige naturalistische Wirkung, die sich trotz dieser Manier ergiebt, beruht auf dem feinen Gefühl van Goghs für Richtigkeit und Wahrheit der einzelnen Farbe. Seine Bilder leuchten und funkeln und haben dabei doch einen wundervollen warmen klangreichen Ton. Was in der Nähe wie grobes Mosaik aussieht, schliesst sich in einer gewissen Entfernung zu Formen und Körpern zusammen, um die Licht und Luft in lebendigem Wechsel spielen. In seiner Malerei paaren sich die Raffinements der Neo-Impressionisten mit der gesunden brutalen Kraft der Norweger. Die bemerkenswertesten unter den hier vorgeführten Bildern sind ein ›Bootsplatz‹ unter grünen Bäumen mit ein paar Figuren, die von dem in der Sonne blitzenden Wasser angestrahlt werden; eine ›Premier pas‹ betitelte Scene mit einem knieenden, seinem von der Frau geleiteten Kinde die Arme entgegenstreckenden Bauer im Garten unter grauem Himmel; ein ›Spitalsaal‹ mit braungelben Dielen und grünen Vorhängen und ein ›Stilleben‹ von Sonnenblumen und orangefarbenen Georginen in einer Vase auf gelbem Hintergrund. Diese Bilder möchten, unter andere Bilder gehängt, diese mit ihren mächtigen Farben und der sich trotz alledem einstellenden geschmackvollen dekorativen Wirkung völlig totschlagen. Es spricht ein ungewöhnliches Talent daraus. Weniger entschieden kann man sich über die Begabung ALFRED KUBIN'S aussprechen, der eine grosse Reihe von getuschten Federzeichnungen ausstellt. Man denkt vor seinen Sachen sofort an Goyas Caprichos und Tauromaquia und wird sich nicht darüber klar, ob die groteske Phantasie, die sich da äussert, nicht etwa nur die Unfähigkeit verbirgt, Normales zu geben. Man kann nicht beurteilen, ob diese Verzerrungen Absicht oder Notwendigkeit sind. Aber gleichviel: Es ist ein dämonisches Etwas in diesen Blättern, das packt und Eindruck macht. Das Blatt ›Grausen‹ mit dem Totenschädel, aus dessen einer Augenhöhle gleich einer ungeheuren Blase ein stierendes Auge quillt, das Blatt ›Der Mensch und die Gesetze der Natur‹ — man sieht ein zitterndes Geschöpf zwischen den Pranken eines grossmächtigen geierköpfigen Wesens mit blutdürstigen Augen — ferner ›Die Schande‹, ›Die Wissenschaft‹ sind Schöpfungen, die man nicht so bald vergisst und die schwachnervige Personen leicht schaudern machen können. Und technisch sind diese Sachen in ihrer Einfachheit, mit dem steten Gegensatz von Hell und Dunkel — auch hierin an Goya erinnernd — sehr ansprechend. Jedenfalls ist Kubin ein Künstler, an dem man nicht ohne weiteres vorübergehen darf. H. R.

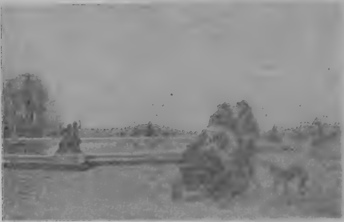
DENKMÄLER

JENA. Für ein *Ernst Häckel-Denkmal* wurde, bereits im Jahre 1894, von einem Verehrer des Forschers der Betrag von 60000 Mk. gestiftet. Wie jetzt bekannt wird, ist dem Berliner Bildhauer HARRO MAGNUSSEN der Auftrag geworden, das Bildwerk zu Lebzeiten Häckels nach der Natur fertigzustellen, doch soll es erst nach dessen Tode vor dem hiesigen Zoologischen Institut zur Aufstellung kommen.

BERLIN. Prof. GUSTAV EBERLEIN hat seinen neuen Entwurf zum Richard Wagner-Denkmal bereits vollendet, er hat die Billigung des Kaisers gefunden: das für die Ausführung nötige Thonmodell ist sofort vom Künstler in Angriff genommen worden. Der neue Entwurf zeigt die Gestalt des Dichterkomponisten, barhäuptig auf einem gedrungenen romanischen Postament. Nach links blickend, sitzt er auf einem reichen, ornamental geschmückten romanischen Sessel, über dessen Rücklehne der Mantel fällt. Die Architektur erhebt sich auf drei Stufen. Das viereckige Postament zeigt einen Untersockel und darüber auf seinen Flächen von kleinen romanischen Säulen getragene Bögen. Vorn schreitet von links her die Gestalt Wolfram von Eschenbachs auf den Stufen heran, huldigend zur Figur Wagners aufblickend, Tannhäuser ist am Sockel niedergesunken. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man die Walkürengestalt Brünnhildens, in der Klage um den getöteten Siegfried. An der Rückseite rundet sich das Postament, hier erscheint von den an Felsen aufschäumenden Wellen getragen, eine der Rheintöchter, mit der rechten Hand den Bart des Alberich zausend. — Die Ausführung des in Neuwied zu errichtenden Denkmals für Friedr. Wilh. Raiffeisen, den Begründer des ländlichen Genossenschaftswesens, wurde dem hiesigen Bildhauer ARNOLD KÜNNE übertragen.

Redaktionsschluss: 18. Januar 1902. Ausgabe: 30. Januar 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.

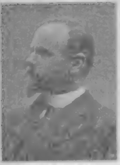

Ludwig Kirchner
1901



EUGENE BURNAND [illegible]

EUGENE BURNAND

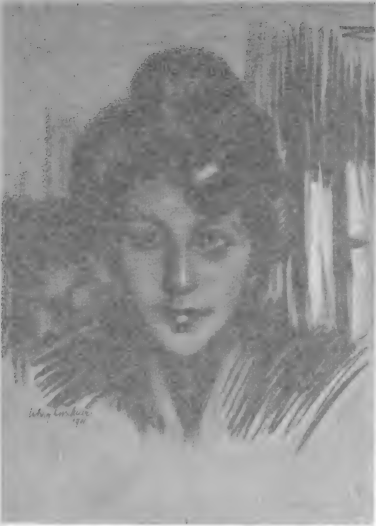
Von Hans [illegible]



EUGENE BURNAND

Man kann eigentlich nur zwei Schweizer Maler nennen, die es außerhalb ihres engeren Vaterlandes in unseren Tagen zu einem weitreichenden Ansehen gebracht haben: [illegible] Arnold Böcklin, [illegible] Eugène Burnand. [illegible] die Wesensseiten der deutschen Art das Bezeichnende für seine Kunst sind, so kommt bei diesem das neben dem deutschen und italienischen in der Schweiz wirksame französische Element zum charakteristischen Ausdruck. Nur wird man darum nicht in Versuchung geraten dürfen, Burnand irgendwie in die französische Kunst einzuordnen. Dazu sind viel zu viel ausgesprochen germanische Besonderheiten in seinem [illegible]

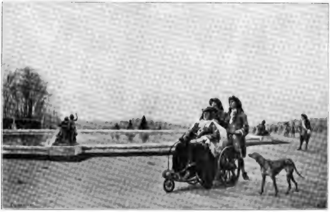
[illegible]



LUDWIG KIRSCHNER

•• BILDNISSTUDIE ••

Google



EUGÈNE BURNAND DIE LETZTEN JAHRE LUDWIGS XIV.

EUGÈNE BURNAND

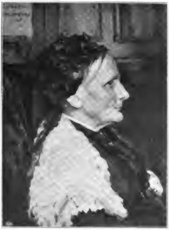
Von Hans Rosenhagen

EUGÈNE BURNAND

Man kann eigentlich nur zwei Schweizer Maler nennen, die es ausserhalb ihres engeren Vaterlandes in unseren Tagen zu einem weitreichenden Ansehen gebracht haben. Der eine ist **Arnold Böcklin**, der andere **Eugène Burnand**. Dürfen wir jenen ganz den Unseren heissen, weil die Wesensseiten der deutschen Art das Bezeichnende für seine Kunst sind, so kommt bei diesem das neben dem deutschen und italienischen in der Schweiz wirksame französische Element zum charakteristischen Ausdruck. Nur wird man darum nicht in Versuchung geraten dürfen, Burnand irgendwie in die französische Kunst einzuordnen. Dazu sind viel zu viel ausgesprochen germanische Besonderheiten in seinem Empfinden lebendig, vor allem sein warmes, fast andächtiges Naturgefühl und sein Bestreben, der Erscheinungswelt einen höheren Sinn unterzulegen. In seinen Naturschilderungen hat er etwas von jenen Eigenschaften, um deren willen man Segantini in Deutschland mehr schätzt als alle übrigen italienischen Maler, und in anderer Beziehung hat er in der Art, wie er religiöse Empfindungen mit der Wirklichkeit in Verbindung setzt, unbedingt eine gewisse Verwandtschaft mit dem deutschen Uhde. Das Französische in Burnands Kunst äussert sich beinahe ausschliesslich in der Sicherheit seines künstlerischen Instinkts, in einer unantastbaren Sachlichkeit, von der aus selbst poetische und religiöse Ideen in Angriff genommen werden. Wie man nun aber das Verhältnis von deutschem Wesen und französischer Erziehung in Burnands Kunst auch deuten möge — für die Wertschätzung des Künstlers kommt schliesslich nur die eine Frage in Betracht: Stellt er in der grossen Offenbarungsform der menschlichen Schöpferkraft, die man Kunst heisst, einen bestimmten Ausdruck vor, ist er eine Persönlichkeit?

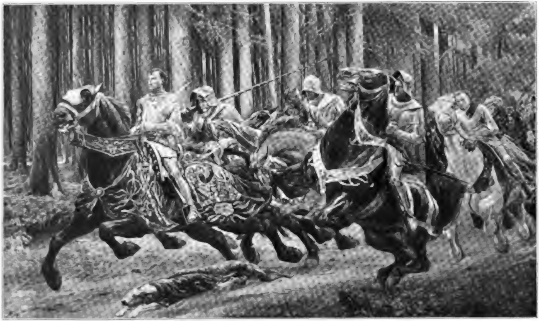
Bei Böcklin, der in einem so ursprünglichen Verhältnis zur Erscheinungswelt steht, dass er fähig ist, sie humoristisch, also jenseits von Gut und Böse aufzufassen, ergiebt sich die Vorstellung von einer Persönlichkeit ohne weiteres; schwieriger ist es schon, eine solche in Schöpfungen zu finden, deren Urheber sein höchstes Ziel darin erblickt, die Natur möglichst wahr zu sehen und darzustellen, weil gar viele Künstler dieselbe Absicht haben. Wer aber aus der grossen Masse der Wahrheitssucher die Aufmerksamkeit der Beschauer in der Weise auf sich zu ziehen weiss, wie es Burnand gethan — den wird man selbst dann als Persönlichkeit ansprechen müssen, wenn man nicht in der Lage ist, sich aus der Kenntnis seines Lebenswerkes eine zureichende Vorstellung von seiner Besonderheit zu verschaffen. Je mehr Einblick man jedoch in die künstlerische Thätigkeit des Schweizer Malers erlangt, je besser man den Umkreis seiner Bestrebungen kennen lernt, um so leichter wird sich nachweisen lassen, warum man Burnand auch in einzelnen Werken als Persönlichkeit von seinem ersten Auftreten an empfunden hat.

Den ersten starken Eindruck von der Künstlerschaft Burnands hatte man in Deutschland Mitte der neunziger Jahre von seinem „Bauer“, einem vorzüglichen Pleinairbilde, das erst in Schultes Salon in Berlin, darauf im Münchener Glaspalast ausgestellt war. Dann erregte im Januar 1898 die „Flucht Karls des Kühnen“ in demselben Berliner Salon eine durch Herman Grimms kurz vorher in der „Deutschen Rundschau“ veröffentlichten Aufsatz über den Künstler noch gesteigerte Aufmerksamkeit. Und endlich bot eine im Winter 1899 ebenfalls in Schultes Salon veranstaltete Kollektiv-Ausstellung von Burnands Werken Gelegenheit, ein Urteil über die verschiedenen Phasen der Entwicklung des Schweizer Meisters zu gewinnen. Ausser jenem feinsinnigen Aufsatze Herman Grimms liegt eine im Oktoberheft 1899 der Schweizer Zeitschrift „Le foyer domestique“ erschienene Studie von Joseph Autier, die in sachverständiger und ausführlicher Weise, ebenso anschaulich wie sympathisch, das Leben und Wirken des Künstlers darstellt, als Litteratur über ihn vor.



EUGÈNE BURNAND DIE MUTTER DES KÜNSTLERS • • •

Eugène Burnand befindet sich ungefähr in demselben Alter wie Liebermann, Uhde und Trübner, die für Deutschland das bedeuten, was er für die Schweizer Kunst bedeutet. Er ist 1850 in Moudon im Kanton Waadt geboren, genoss aber in Schaffhausen, wo er das Gymnasium besuchte, eine durchaus deutsche Erziehung. Und als er von 1868 bis 1871 das Züricher Polytechnikum absolvierte, um sich zum Architekten auszubilden, waren zwei berühmte Deutsche seine Lehrer: der unvergessliche Gottfried Semper und der hochgemute Gottfried Kinkel, bei dem er Kunstgeschichte hörte, und die beide als Lehrer und Menschen den tiefsten Eindruck auf den jungen Mann machten. Allein die eigentliche Neigung Burnands gehörte der Malerei, und so sattelte er eines schönen Tages um und trat als Schüler in das Atelier von Barthélemy Menn in Genf ein. Dieser Künstler, der ein ausserordentlich gebildeter, in seinen Anschauungen höchst origineller Mann und ein Schüler des neuerdings wieder so sehr geschätzten Ingres war, dessen strenge Prinzipien er nicht nur hoch hielt, sondern auch weiter zu verbreiten suchte, wies ihn mit Beharrlichkeit auf die Wichtigkeit des Zeichnens für die Malerei hin und legte so den Grund für das tüchtige Können Burnands. Das Jahr 1872 findet den jungen Schweizer bereits in Paris, wo er in das Atelier Gérômes in der Ecole des Beaux-Arts eintritt und Verkehr mit seinem berühmten Landsmann Gleyre unterhält. Seine Schwärmereien im Louvre sind Rembrandts „Jünger von Emmaus“, Raffaels „Castiglione“ und die Primitiven. Er macht häufig Studienreisen nach Südfrankreich, verbringt aber den Sommer ziemlich regelmässig auf der Besitzung seiner Eltern in Sépey bei Moudon. Dieses friedliche und ländliche Stückchen Erde mit seinen Wiesen und Wäldern, mit den Dörfchen, die zwischen



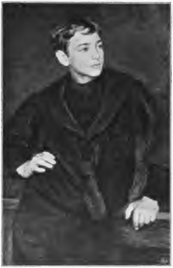
EUGÈNE BURNAND

• DIE FLUCHT KARLS DES KÜHNEN
NACH DER SCHLACHT BEI MURTEN

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach)

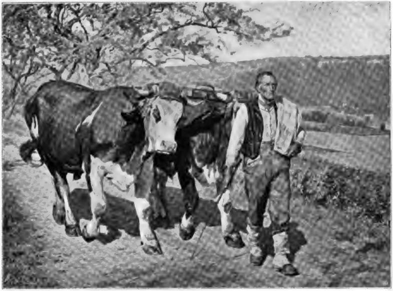
Google

Obstbäumen verschwinden, bot ihm unzählige Motive für seine Bilder. In der Provence brachte ihn die Bekanntschaft mit Frederi Mistral zunächst auf den Gedanken, dessen herrliches Epos „Mirèio" zu illustrieren. Denn bereits während seiner Studienzeit bei Gérôme hat Burnand viel illustriert und u. a. zahlreiche Zeichnungen für L'Illustration geliefert, die meist Scenen aus dem Pariser Volksleben zum Gegenstand haben. In die Zeit von 1876 und 1877 fällt ein längerer Aufenthalt in Rom, wo der Künstler sich besonders für Raffaels Stanzen begeistert, die ihm das Höchste an Ausdruck von religiösem Gefühl bedeuten, die ihm an triumphierender Schönheit und Harmonie des Ausdruckes unvergleichlich scheinen und aus denen er das Wehen einer göttlichen Schöpferkraft fühlt. Nach seiner 1878 erfolgten Verheiratung siedelt er für mehrere Jahre nach Versailles über, wo ihm auch die Idee zu seinem Bilde „Das Alter Ludwigs XIV." kommt. Aber wie es nicht dieses an sich ausgezeichnete Bild war, was die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Künstler lenkte, so ist auch Versailles nicht der Ort gewesen, wo sein Talent sich entwickelt hat. Neben seiner Heimat ist Südfrankreich der eigentliche Boden für Burnands Kunst geworden, und gewissenhaft hat der Künstler sein Leben zwischen diesen beiden so verschieden gearteten Gegenden geteilt. Den Sommer verbringt er in der Regel zwischen den Bergen der Schweiz und die rauhe Jahreszeit findet ihn in einem von Gärten umgebenen Schlösschen in den paradiesischen Gefilden um Montpellier.



EUGÈNE BURNAND   DER SOHN DES KÜNSTLERS

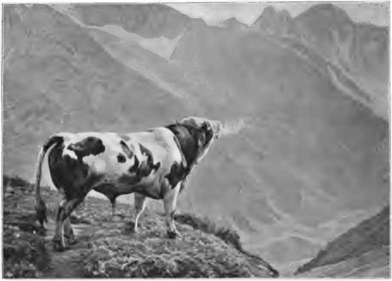
Es ist ganz merkwürdig, wie sich dieses geteilte Dasein in der Kunst Burnands äussert. Wenn er in der Schweiz weilt, beherrscht ihn deren mächtige Natur. Er muss ihr zu Willen sein und malt andächtig die schimmernden Häupter ihrer Berge, ihre dunklen Wälder und grünen Almen; er malt Kühe, die zur Tränke gehen, Stiere, die die Einsamkeit der Berge anbrüllen, arbeitende oder ruhende Bauern. Ausser Segantini hat niemand die Erhabenheit der Alpennatur, die dünne klare Luft der hohen Berge, den weiten Blick von ihren ragenden Gipfeln über Gebirgszüge und Thälern grösser und überzeugender im Bilde zu geben verstanden als eben Burnand. Auch die Provence hat ihn, den überzeugten Pleinairisten, zunächst landschaftlich gereizt, und er malte dort Bilder, die denen glichen, die er daheim gemalt: Heimkehrende Herden, ruhende Hirten. Dann aber fordert, da das Auge durch die fast unveränderliche Schönheit der Natur nicht genügend beschäftigt wird, die vorhandene künstlerische Energie andere Gebiete der Bethätigung und die Phantasie muss sie hergeben. Die Aehnlichkeit der provençalischen Landschaft mit dem Lande, wo Milch und Honig fliesst, und eine gewisse lebhafte religiöse Empfindung führten den Künstler fast unwillkürlich dazu, biblische Bilder zu malen. Ein „Verlorener Sohn" entsteht; die erschreckt zum leeren Grabe des auferstandenen Heilands eilenden Jünger werden gemalt (S. 257); die Worte des Jesaias „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen" verkörpern sich zu einem in den Qualen des Gebetes ringenden Heiland (S. 254); das Gleichnis von der königlichen Hochzeit wird zu einem Bilde „Die Einladung" (S. 249). Der Maler der Wirklichkeit wird im Lande der Troubadours zu einem religiösen Schwärmer und Symbolisten. Das Eigentümliche an der Sache ist, dass diese symbolisch-religiösen Bilder, wenigstens die letzten davon, auch in der Malweise ganz anders sind als die realistischen Bilder, die um ein paar Monate früher oder später in der Schweiz entstehen. Ein höchst seltsamer Dualismus, der geeignet ist, die Bewunderer des Künstlers zu verwirren, ihn selbst aber bis zu einem gewissen



EUGÈNE BURNAND EIN BAUERSMANN

Grade in eine unsichere Stellung bringt. Damit soll nicht gesagt werden, dass jemand, der Stiere und Lämmer malt, nicht zugleich auch Gestalten von höherer Bedeutung malen dürfe; es soll nur hervorgehoben werden, dass Burnand, indem er seine Stoffe wechselt, auch als Maler anders wird. Man kann mit der Feuerspritze, die von schwer dahin galoppierenden Pferden zum Brandort gebracht wird, beginnen und mit den Armen und Elenden, die zur Hochzeit des Königssohns an Stelle der ausgebliebenen Gäste geleitet werden, schliessen; nur darf das Künstlerische in keinem Falle hinter dem Inhaltlichen zurückstehen, was bei den religiös-symbolischen Bildern Burnands leider eingetreten ist.

Burnand begann also mit dieser „Pompe de Village“, einem Bilde voller Kraft und Bewegung in den Gestalten der Bauern und Tiere, das 1878 gemalt, jetzt das Museum in Neuchâtel ziert. Dann kam eine „Schweizer Meierei“ mit trinkenden Kühen, in der gewissermassen ein Sinnbild der Schweiz selbst gegeben war (1882). Auch in dem ein Jahr später entstandenen Bilde „La vieillesse de Louis XIV.“, das den Roi soleil, im Rollstuhl von zwei Dienern gefahren, im Garten von Versailles zeigt (S. 241), war in dem Sonnenuntergang eine symbolische Absicht ausgedrückt. 1884 wurde jene prachtvolle Hochgebirgslandschaft gemalt mit dem brüllenden Stier, dessen heftig hervorgestossener Atem wie ein Wölkchen durch die kühle Morgenluft zieht (S. 246). Von ähnlicher Macht und Grösse der Auffassung des Gebirges ist das 1885 gemalte, im Berner Museum befindliche Bild „Weidewechsel“. Es folgen 1886 „Der Mäher“, der alt und müde abends über eine blühende Wiese geht; 1887 „Der Obstgarten“ mit grossen Kühen unter mächtigen Apfelbäumen, 1888 „Die Ruhe“ mit Bauern, die sich in einem grünen Winkel ausruhen, daneben zwei Ochsen im Joch; 1889 der im Basler Museum befindliche „Abstieg der Herden in der Provence“ — Schafe, Ziegen, Esel, die von Hirten und Hunden getrieben, einem Strome gleich die staubige, sonnige Landstrasse überfluten. Eine internationale Berühmtheit hat die 1890 für die Firma Nestlé in Art eines Bildes hergestellte Affiche er-



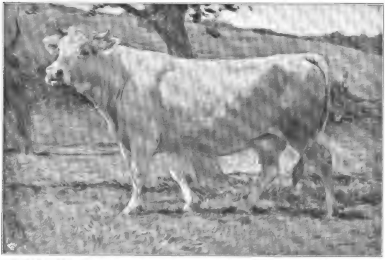
EUGÈNE BURNAND DER ALPENSTIER

langt, die mit ihren Schneebergen und der schönen roten Kuh auf grüner Weide auf vielen Giebeln in deutschen und französischen Städten zu finden ist. Mit zwei anderen Künstlern malte Burnand 1892 das Panorama der Berner Alpen, das man noch 1900 im „Schweizerdorf“ der Pariser Weltausstellung sah, und das ein schöner Beweis für die Wirksamkeit der Zerlegung der Tonalität in ihre Bestandteile gerade für derartige Arbeiten ist. Die Illusion von Luft und Sonne kann nicht vollkommener sein. Das Jahr 1894 brachte gar drei hervorragende Bilder des Künstlers, jenen „Bauersmann“ (S. 245), der in der heissen Mittagssonne des Herbstes seine beiden Ochsen über eine Dorfstrasse führt; „Die Ruhe der Hirten“ (Motiv aus Languedoc) und „Die Flucht Karls des Kühnen nach der Schlacht bei Murten“ (S. 243), von der Herman Grimm meinte, sie sollte nur „Flucht“ heissen, weil sie über den historischen Fall weit hinausgehe und alles enthalte, was man unter dem nackten Worte „Flucht“ sich denkt. Ein ausgezeichnetes Bild „Die Berner Alpen“, von St. Beatenberg aus gesehen, steht 1895 neben dem ersten Versuch auf dem Gebiet der religiösen Malerei „Der hl. Franz von Assissi segnet die Schafe“, der in Fontfroide bei Montpellier gemacht wurde, wo auch die anderen religiösen Bilder Burnands entstanden sind. „Das Einbringen der Herde“ (1895), das dekorative Gemälde „Landknechtsgruppe“ (1896) und das ein schönes luminaristisches Problem behandelnde Bild „Der Hirt“ (1898) (S. 259) sind nebst einigen vortrefflichen Porträts die letzten Werke Burnands in der realistischen Richtung.

Der Künstler ist als Illustrator kaum minder bedeutend denn als Maler. Seine Radierungen in der bei Hachette-Paris erschienenen Luxus-Ausgabe von Frederi Mistrals „Mirèio“ gehören zu den schönsten Gaben der Illustrationskunst überhaupt. Wie eine leise Musik begleiten sie die Worte des Dichters und zaubern dem einsamen Leser dazu die blühende Anmut der Landschaft der liederreichen Prouvènco vor die Seele. Auch eine Ausgabe der Contes de Daudet ist von Burnand mit Radierungen geziert. — In die Geheimnisse der Radiertechnik hatte ihn sein Schwiegervater, der ausgezeichnete Paul Girardet eingeweiht. Illustriert hat der Künstler ferner die in

Lausanne erschienene Sammlung „Les Legendes des Alpes Vaudoises“, Georges Sands „François-le-Champi“ (Calmann-Levy, Paris) und Urbain Oliviers „L'orphelin“ (Bridel, Lausanne). Auch eine in jüngster Zeit entstandene grössere Folge von Illustrationen für Bunyans „Voyage du Chrétien“, von denen hier a. S. 255 eine Probe gegeben ist, sei genannt.

Was Burnand als Künstler besonders auszeichnet, ist seine grosse Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit. Seine Schöpfungen sind mit ganz wenigen Ausnahmen vor der Natur entstanden. Selbst seinen Bildern idealen Inhalts fehlt nicht die enge Verbindung mit dieser und das sich daraus ergebende künstlerische Problem. Er ist in erster Reihe Freilichtmaler. Nicht viele Künstler haben mit solchem Erfolge die sonnendurchleuchtete Atmosphäre und ihre Wirkung auf die Erscheinungen der Natur gemalt. Gewisse Bilder Burnands wie der „Alpenstier“, „Der Obstgarten“, „Ein Bauersmann“, „Die weisse Kuh“ versetzen den Beschauer so vollkommen in die erdrückende Helle des Tages, dass er unwillkürlich die geblendeten Augen schliesst. Sie werden immer zu den wichtigen Dokumenten der unter dem Zeichen des Pleinairs stehenden Kunstepoche gehören. Burnands Kompositionen sind in ihrer Bedeutung und Wirkung durchaus abhängig von ihrem landschaftlichen Hintergrunde, obgleich der Künstler die Fähigkeit besitzt, seine Gestalten mit individuellem Leben zu erfüllen, ihnen einen starken seelischen Ausdruck zu geben. Das gelungenste seiner Werke in dieser Richtung ist einstweilen immer noch das riesengrosse, die Flucht des geschlagenen Burgunderfürsten darstellende Bild und vielleicht überhaupt die einzige von grossem geschichtlichen Geist erfüllte gemalte Historie, die der Pleinairismus geliefert hat. Der Gegensatz des schweigenden, von friedlichem Sonnenschein erhellten Waldes zu der an seinen Stämmen vorüberhastenden Schar wirkt bezwingend, und in der Gestalt des barhaupt reitenden, von Scham und Wut und Rache erfüllten Burgundenherzogs hat der Künstler eine Erscheinung von höchster Eindringlichkeit geschaffen. Das ist ein kolossaler Schritt über die von Delaroche und Piloty abstammende Historienmalerei hinaus. Dem Herzen Burnands sind die im Luxembourg-Museum befindlichen, erschreckt und schmerzlich bewegt zum Grabe des Auferstandenen im Sturmschritt eilenden „Jünger“



EUGÈNE BURNAND DIE WEISSE KUH

(Das Original in der Galerie Ravené zu Berlin)

und auch der „Schmerzensmann“ besonders teuer, aber sie stehen in malerischer Beziehung seinen Bildern profanen Inhalts bedeutend nach. Die Farben sind trübe, schwer und trocken, und trotzdem beide Bilder in einer gewissen Beziehung originell sind, haftet ihnen etwas Hergebrachtes an, das man gerade bei einer so souverän ihre Mittel beherrschenden Künstlernatur nicht gern sieht. Und in dem „Verlorenen Sohn“ kommt die Absicht des Künstlers, auszudrücken, welch ein unvergleichliches Glück der Besitz eines Vaterhauses auch für den Elendesten ist, nicht so klar zum Ausdruck wie es nötig wäre, um dem Bilde neben anderen hervorragenden, dasselbe Thema behandelnden Schöpfungen eine besondere Stellung zu geben. Diese religiös-symbolischen Bilder Burnands mögen einem innerlichen Bedürfnis ihre Entstehung verdanken — die eigentliche Begabung des Künstlers liegt auf dem Gebiet, dem er sich jetzt bewusst abwendet. Indessen wird man einem so ernsthaften und hochstrebenden Maler auch da, wo er zu irren scheint, die Achtung nicht versagen. Vielleicht ist es unsere Schuld, dass wir nicht fühlen, was er gefühlt hat, vielleicht liegen uns die besten Gedanken der christlichen Religion zu fern, vielleicht ist uns die Malerei zu sehr Augenkunst geworden. Jedenfalls hat Burnand als Maler und Charakter Anspruch auf die Sympathien, die man nur jenem kleinen Kreise zollt, in dem mit dem Einsatze des ganzen Menschen um die Kunst gekämpft wird.

APHORISMEN

Kunst nur für Eingeweihte, wenn sie nicht ein Ferienzeitvertreib, ist der müssiggängerische Wahnwitz der eitelsten Selbstsucht.

•

Laie dem Schönen gegenüber bleibt niemals, wer lebensvoll und begeisterungsfähig ist.

•

Die lokale Färbung eines Kunstwerkes macht, dass dasselbe mit dem Wiegenliedzauber unserer Muttersprache zu uns redet.

•

Die Kunst soll die Natur weder abschreiben noch ersetzen. Frei schaffend soll sie uns von ihr in durchgeistigtem Ausdruck wahrheitsgetreu erzählen.

•

Für Kunst und Leben werden heute zahlreiche Zeitschriften gegründet . . . Für Dunst und Leben — das wäre ein sinniger Druckfehler.

•

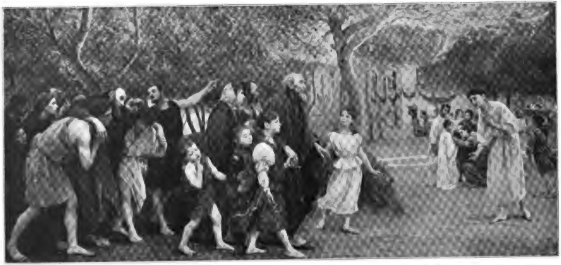
Die Kunst im Dienste der Mode wird zu einer Marionette der Eitelkeit, die Kunst im Gefolge der Politik zur Maitresse des Ehrgeizes.

•

Die Beschreibung von Gegenden, die man nicht kennt, oder ein schwärmendes Reden über Gemälde, die man nicht sah, beides wirkt gespensterartig. Kunst und Natur haben die Kraft des Lebens für alle nur in ihrer unmittelbaren Beziehung zu jeder besonderen Menschenseele.

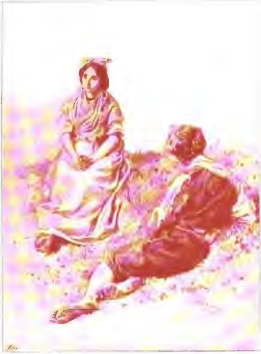
Aus „Greift nur hinein . . . .“
Neue Aphorismen von Georg von Oertzen
(Heidelberg, Carl Winters Univ.-Buchhdlg.)

EUGÈNE BURNAND IM FREILICHT MALEND



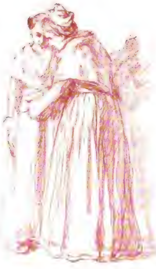
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E.) ●

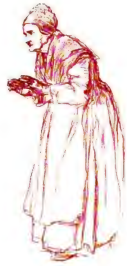
EUGÈNE BURNAND ● EINLADUNG ZUM FEST (EV. MATTHÄI Kap. 22)

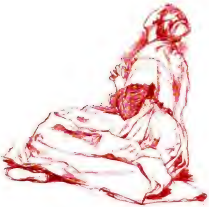


● ● LA DÉCLARATION ● ●
«VOUS ÊTES VOUS POINT
FAIT DE MAL, MIREILLE?»

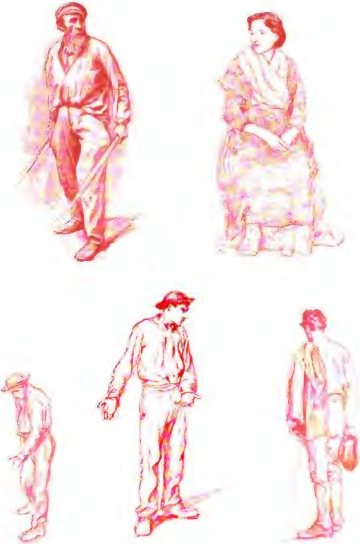
EUGÈNE BURNAND ●
ILLUSTRATION AUS
MISTRAL, MIRÈIO ●







ZEICHNUNGEN VON EUGÈNE BURNAND



ZEICHNUNGEN VON EUGÈNE BURNAND

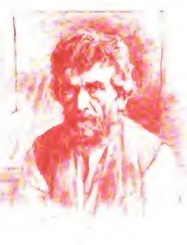
DIE WERKE ARNOLD BÖCKLINS
IN DER KGL. NATIONALGALERIE ZU BERLIN

Von Hugo von Tschudi

(Schluss von Seite 206)

In wenigen Bildern ist es Böcklin gelungen, die Figur so völlig zum Träger der landschaftlichen Stimmung zu machen wie in der „Meeresbrandung“ (Abb. IX. Jahrg. H. 2). Sie wurde 1879 gemalt und ging aus Anregungen hervor, die dem Meister an der ligurischen Küste verlebte Sommermonate boten. In der Spalte einer steil aus dem Meer aufsteigenden Felswand steht ein Weib. Ihr Gewand, das wie Perlmutter schimmert, hängt nass um Hüfte und Beine. Sie achtet nicht der Welle, die sie übergossen hat und nun rauschend über die glattpolierten Klippen abfliesst. Sie horcht hinaus in die weite Ferne, aus der eine neue Woge brausend heranstürmt und mit einem Griff in die Harfe begleitet sie die Musik der Elemente. Oder vielmehr, sie ist selbst die Personifikation dieses wilden Tönens der Felsen unter dem Anprall der Brandung. Kein Geschöpf klügelnden Verstandes spricht sie auch unmittelbar zu unseren Sinnen. In der Anschauung enthüllt sich ihr ganzes Wesen. Die poetischesten Worte geben nur ein trockenes Symbol. Vor dem Bild überlegt man keinen Augenblick, was dieses harfenspielende Weib zu bedeuten hat, ihre Erscheinung setzt sich ohne weiteres in die Stimmung des brausenden und dröhnenden Meeres um. Auf dieses Bild muss man verweisen, um darzuthun, wie wenig litterarisch Böcklins Kunst ist oder doch sein kann, denn in diesem Masse ist sie es allerdings nicht immer. Man wird bemerken, dass auch hier die Figur durch den Ausdruck des gespannten Hinaushorchens rein gegenständlich für die Erweckung des Raumgefühls herangezogen ist. Ganz Böcklinisch ist dann, wie in demselben Sinne fast als Andeutung nur und doch in entscheidender Weise das plötzliche Zurückweichen der Felswand wirkt, das den Blick auf den kleinen Ausschnitt des Himmels führt, von dem man den Eindruck gewinnt, dass er sich über die Unendlichkeit des Meeres wölbt. Das Kolorit ist tief, aber ohne starke Farben, von einer nicht gewöhnlichen Harmonie brauner, grauer, violetter und blauer Töne, aus der leuchtend die Nacktheit des weiblichen Körpers hervortritt.

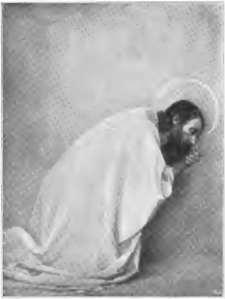
Von allen Bildern Böcklins in der Nationalgalerie ist das populärste der „Eremit“ (Abb. IX. Jahrg. H. 2). Es ist dasjenige, das am meisten durch seinen Inhalt wirkt, einen gefühlvoll humoristischen Inhalt. Er liesse sich in Worten wiedergeben, ohne dass er viel von seinem poetischen Reiz einbüsste. Wie der alte Einsiedler seine Morgenandacht verrichtet, indem er dem Madönnchen in der blumengeschmückten Wandnische seiner Zelle auf der Fiedel vorspielt, wie, durch die frommen Töne angelockt, übermütige Englein aus dem Himmel niedersteigen und Beifall klatschen, man könnte sich denken, es wäre die Illustration zu einer Legende, die Meister Gottfried erzählt hat. Doch verstand es der Maler, die poetische Stimmung dieses Vorwurfs durch diskrete und feine koloristische Mittel zu steigern. Eine fast nur andeutende, etwas unkörperliche Behandlung entrückt die Vorgänge in eine Sphäre lieblichen Wunderglaubens. Aus weichen grauen und violetten Tönen ist die Dämmerung gewebt, die nur durch einen matten Lichtstreif aufgehellt wird,



EUGENE BURNAND del.

der aus den Wolken zu dem Muttergottesbild dringt und das geneigte Haupt des Alten streift. Wenige hellere Farbenflecke, wie der blaue Mantel der Statuette, die Schillerflügel des auf den Fusspitzen sich streckenden Engelchens und das helle Grün des Rasenstücks, über das ein bläulicher Lichtschein huscht, verhindern die Monotonie. Aehnliche Darstellungen bei Murillo oder gar Rembrandt (die heilige Familie der Ermitage) wirken ja weit stärker, doch kaum mit derselben Innigkeit der Empfindung. Aber man muss sich der Art erinnern, in der Schwind verwandte Motive behandelt, um der spezifisch malerischen Anschauungsweise Böcklins gerecht zu werden.

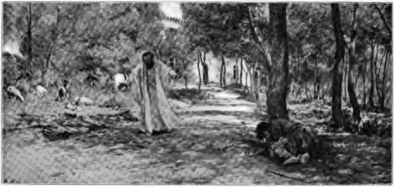
Im Jahre 1882 wurde der „Eremit“ gemalt, ein Jahr später entstand der „Frühlingstag“ (Abb. a. S. 19 d. lauf. Jahrg.). Hat jener als formales Problem Böcklin weiter gar nicht beschäftigt — ohne Vorstufe und ohne Nachfolge steht er da — so ist dieser das abgeklärte Resultat vorausgehender, weit zurückreichender Versuche. Ich erwähne nur die zwei bekanntesten, die sich in der Schackgalerie befinden. Das allgemeine Schema ist immer dasselbe. Im Hintergrund die italienische Villa mit Arkaden und horizontalem Abschluss, von Baumgruppen umgeben. Vorn eine blumige Wiese, von der hochstämmige Bäume, Cypressen oder Pappeln in die Tiefe leiten. Das früheste Bild, die „Ideale Frühlingslandschaft“ (Abb. a. S. 3 d. lauf. Jahrg.) ist das heiterste und frühlingshafteste. Alles spriesst und treibt und blüht, weisse Wölkchen ziehen vor dem Himmelsblau. Die Behandlung ist locker und duftig, durchaus impressionistisch. Mehr die Lufttöne geben das Raumgefühl als die Linienführung. So sichtbar komponiert die Darstellung ist, so wenig ausgesprochen ist in der Komposition die Tendenz auf Raumwirkung. Und es fehlen völlig deutliche, weit wirkende Silhouetten. Einen wesentlichen Fortschritt im Sinne klarer, räumlicher Anordnung bedeutet die nur wenig später gemalte „Italienische Villa im Frühling“ (Abb. XIV. Jahrg., H. 11). Die in die Diagonale gestellte Cypressenreihe führt sehr energisch in die Tiefe, aber die Bewegung läuft sich rasch an der ziemlich uninteressanten Villenfront tot. Sie wird im entgegengesetzten Sinn ganz schüchtern von der Baumgruppe rechts aufgenommen. Es bleibt dem Auge überlassen, zu beiden Seiten der zentralen Komposition führungslos ins Weite zu schweifen. Eine ähnliche zentrale Anordnung weist die „Toteninsel“ auf, doch soll hier der Blick in die geheimnisvollen Schauer der Felsengrabstätte gezogen werden, während das Meer, das man zu beiden Seiten des Eilandes sieht, nur das Gefühl der Einsamkeit zu heben hat.



EUGÈNE BURNAND DER MANN DER SCHMERZEN

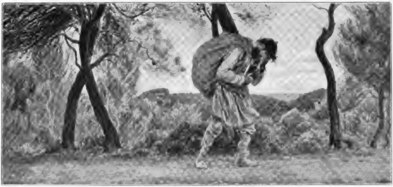
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Cie. in Dornach)

Wendet man sich nun zum „Frühlingstag“ der Nationalgalerie, so empfindet man sofort die reife Kunst, die hier gewirkt hat. Die Komposition ist im höchsten Masse überlegt, sie enthält keinerlei Unklarheit oder müssiges Element. Und gerade deshalb wirkt sie so überzeugend und gar nicht komponiert. Die Florentiner Villa, deren starke Horizontalen sich mit den rundlichen Formen der Steineichengruppe zu einer wundervoll belebten Silhouette zusammenschliessen, ist zur Seite gerückt. Die



EUGÈNE BURNAND DER VERLORENE SOHN

Ferne, die in den anderen Bildern mehr nebensächlich behandelt wurde, nimmt hier fast die Hälfte der Malfläche ein. Selbst die Villa mit der dunklen Laubwand hat im wesentlichen den Charakter einer Coulisse, die den Blick nach dem lichten Hintergrunde drängt, wo am Fuss einer langgestreckten Hügelkette ein Städtchen in der Sonne glänzt. Dem gleichen Zweck dient die Anordnung der Wolken in horizontalen Streifen, die sich sichtbar nach der Tiefe hin verkürzen. Wahrhaft genial ist aber, wie Böcklin die Baumreihen, die wir von früher kennen, in ganz eigenartiger und kühner Weise zur Raumbildung verwendet. Silberpappeln, deren vorderste Stämme vom oberen Bildrand durchschnitten werden, leiten in leichtem Schwung nach rechts, wo ihre Linie vom Rahmen unterbrochen wird und erst in der Ferne wieder auftaucht, um weiter gegen die Tiefe hinzuführen. Die Bewegung ist so klar und ausgesprochen, dass sie das Auge zwingt, ihr zu folgen. Ja, dieses wird sogar ganz entschieden über die Grenzen des Rahmens hinausgeführt, indem es unwillkürlich die oben weggeschnittene Baumkrone sucht und die nach der Seite unterbrochene Linie ergänzt. Bei seinem ersten Erscheinen als absonder-



EUGÈNE BURNAND CHRISTUS DURCH DIE LANDE IRREND liche Schrulle abgelehnt, wurde dieses Motiv von den späteren Malern, die dessen ausserordentliche, raumbildende Kraft wohl erkannten, mit Vorliebe verwertet. Ein durchaus Böcklinsches Mittel der Raumsuggestion ist noch, wie ganz links zwischen der Hauswand und dem dunklen Strauch ein paar rotblühende Mandelzweige in die Luft ragen und mit einem Male die Villenterrasse, auf der Blütenbäume stehen, vor das Auge zaubern.

Unser Bild ist ein wahrhaft klassisches Beispiel für den Stil von Böcklins Florentiner Periode. Seine grosse dekorative Wirkung beruht auf der sprechenden Silhouette, der klaren Raumgliederung und den starken Helligkeitskontrasten. Es ist ebenso bezeichnend für diese Periode, dass der Künstler fast ganz auf die raumbildenden Mittel verzichtet, die die pleinairistische Anschauung der modernen Malerei an die Hand giebt. Mit grosser Ueberlegung basiert er die perspektivische Wirkung auf die Führung der Linien, beinahe gar nicht aber auf die Abtönung der Lokalfarben durch das Luftmedium. Trotzdem bleibt es nicht minder merkwürdig, dass ein Künstler, der ein so lebendiges und allezeit bereites Wissen von der Substanz der Erscheinung hat, dem Wechsel gegenüber, den diese Erscheinung unter bestimmten Beleuchtungen, unter der Einwirkung der Umgebung erleidet, sich so gleichgültig verhalten kann. Die grüne, mit kleinen Blümchen übersäte, von einem plätschernden Bächlein durchschnittene Wiese ist voller Empfindung für die Form, gewissermassen die Abstraktion einer Wiese, aber in der hellen Frühlingsluft, im Reflex der weissen Wolken würde sie so in der Natur nimmermehr erscheinen. Wie sich die weisse Rinde der Pappelstämme über den treibenden Säften spannt, wie die Blätterknospen an den dünnen Zweigen schwellen, das zeugt von einer ausserordentlichen Beobachtung, aber gar nicht beobachtet ist, dass ein Baum anders erscheint, wenn er sich von der dunklen Laubmasse abhebt oder wenn er vor dem hellen Himmel steht. Böcklin hantiert hier, um mit Hildebrand zu reden, mehr mit der Daseinsform der Gegenstände als mit deren Wirkungsform. Es ist jetzt vielfach Brauch, darin eine besondere Stärke der Böcklinschen Kunst zu sehen und die Nase über diejenigen zu rümpfen, die mit heissem Bemühen die farbige Erscheinung der Natur zu fassen suchen. Aber Böcklin ist gross, trotzdem, nicht weil er darauf verzichtet. Es wurde früher auf die äusseren Momente hingewiesen, unter deren Einfluss seine Gestaltungsweise diese Richtung einschlug. Auch innere Gründe lernten wir kennen, wie bei den „Gefilden der Seligen“, wo die poetische Absicht eine über die Wirklichkeit hinausgehende festliche Farbigkeit zu verlangen schien. Bei unserer Landschaft aber fehlt dieses Motiv. Gerade im Charakter einer Frühlingsstimmung wäre die duftige Helle des Freilichts durchaus gelegen gewesen. Man vergleiche nur die dunkle ernste Lokalfarbigkeit des „Frühlingstages“ mit der lichten, lustigen Luftigkeit der „Idealen Frühlingslandschaft“ und man wird nicht zweifeln, dass hier das Wesen des Vorwurfs überzeugender getroffen ist.

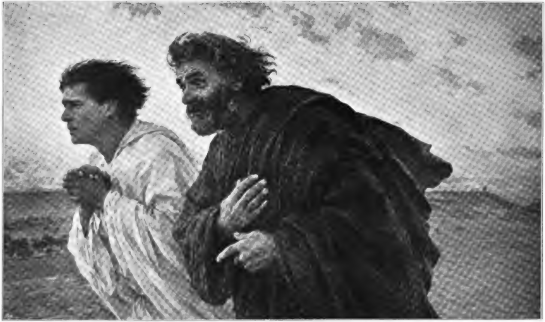
Aber für Böcklin selbst war die Ignorierung des Freilichtproblems keineswegs der Weisheit letzter Schluss. Die Dunkelfarbigkeit der Florentiner Periode ist nur eine Episode in seiner Entwicklung. Ziemlich genau mit der Uebersiedlung nach Zürich trifft die Wendung zu einem lichten Kolorismus zusammen. Die landschaftlichen Hintergründe werden immer klarer und silbertöniger und in einem Bild, wie die „Gartenlaube“ (Abb. XVI. Jahrg. S. 269) malt er wieder, wie in dem frühen „Pan im Schilf“ Sonnenflecken, die luftige Schatten durchleuchten. Es ist interessant zu beobachten, wie sich seine pleinairistisch werdende Farbigkeit zusehends dem farbiger werdenden Pleinair nähert. Ja, in seinem letzten Bild, der wundersamen „Pest“, die als sensenschwingendes Totengerippe auf einem fledermausflügeligen Drachen durch die Gasse schwebt, ist eine besonnte Häuserreihe zu sehen, die an malerischer Qualität unmittelbar an Manet gemahnt. Freilich mangelt es auch hier, wie sonst, nicht an koloristischen Knalleffekten, die zwar die malerische Harmonie zerreissen, aber in ihrer wilden Dissonanz den tiefen Sinn der Sache blitzartig erleuchten.

Werke dieser letzten Zeit fehlen bisher in der Nationalgalerie. Das ist schade, denn wie alle wahrhaft grossen Maler, wie Titian und Rembrandt, wurde Böcklin im Alter nicht schwächer, sondern stärker. Immer freier und stolzer erhebt sich seine Persönlichkeit. Mit einer grandiosen Souveränität, die alles Konventionelle tief unter sich lässt, gestaltet er Werke von einer ungeahnten Wucht des Ausdrucks.

VOLKSKUNST

Wollt nicht allzuverständlich sein,
Macht euch nicht gar zu schlicht und klein!
Denn das Volk liebt, wie das Kind,
Dinge, die ihm unfasslich sind.

A. Stier



EUGÈNE BURNAND

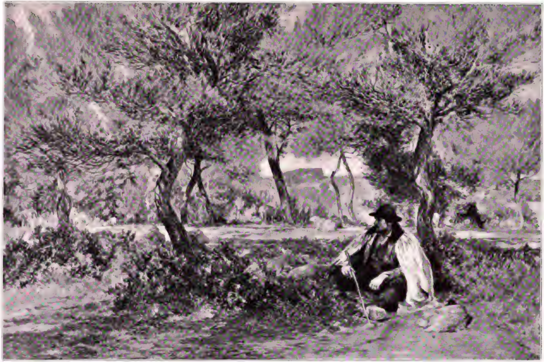
PETRUS UND JOHANNES ZUM OFFENEN GRABE DES HERRN EILEND ● ●

(Nach einem Kohledruck von Braun, Clement & Cie. in Dornach)

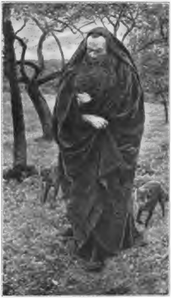
VON AUSSTELLUNGEN

FRANKFURT a. M. Unser Publikum ist in Kunstsachen von sehr konservativer Art: selten machen bei uns Erscheinungen Glück, die neu oder überraschend wirken, und wären sie aus dem Vollgehalt des reifsten künstlerischen Charakters geboren. Unter diesen Umständen konnte es nicht befremden, wenn jüngst eine Kollektiv-Ausstellung des Stuttgarter Akademiedirektors LEOPOLD GRAFEN VON KALCKREUTH, die der Frankfurter Kunstverein in seinen Räumen veranstaltete, einen schlecht vorbereiteten Resonanzboden vorfand. Zwar war es eine Ausstellung von ausgezeichneter Qualität, und ein kleiner Kreis von einsichtigen Kunstfreunden hat ihr die wärmste Aufnahme bereitet. Aber die anderen? Darauf erlasse man uns die Antwort. Was lässt sich auch von einem Publikum erwarten, das einem Viktor Müller das Leben verleidet und einen Thoma ausgepfiffen hat? Der einzige Trost — ob auch solamen miserum — ist der, dass die Leute auch anderwärts nicht viel anders sind. Dass es der Kunstverein sich trotz alledem nicht verdriessen lässt, immer wieder auf das moderne Thema zurückzukommen und unentwegt den Kampf gegen alle erdenklichen Vorurteile fortzuführen, soll ihm unsererseits als ein ganz besonderes Verdienst angerechnet sein. In Wahrheit also war es eine ganz vorzügliche Ausstellung, mit der sich Graf Kalckreuth in Frankfurt einführte; sie war der Ausdruck eines künstlerischen Schaffens, das nicht nur die Höhe einer aussergewöhnlichen Leistungsfähigkeit erreicht hat, sondern auch, worauf wir noch grösseres Gewicht legen, sich in aufsteigender Fortentwicklung befindet. Natürlich war es kein Kunststück, dem hier Gebotenen gegenüber, wie Einigen gelang, die Formel zu finden, als handle es sich dabei um eine neue Nachahmung französischer Freilichtmalerei. Allein recht besehen ist damit doch nicht mehr und nicht weniger als gar nichts gesagt. Allerdings tragen einzelne der Bilder, die sich ihrer Entstehungszeit nach über einen Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren erstrecken, das Gepräge französischer Schulung, und nicht nur einer einzelnen Schule, sondern sogar der Entwicklung, welche die ganze Schule seit den achtziger Jahren auf dem Wege von Bastien-Lepage zu Manet — zurück muss man beinahe sagen, durchgemacht hat. Aber das ist nebensächlich. Ich möchte wissen, welchem Künstler man den Bildungsgang, den er genommen hat, etwa nicht ansähe. Und wissen wir etwa nicht, dass auch Leibl, Uhde, Liebermann und genug andere in der Schuld der Pariser Schule, und gewiss nicht zu ihrem Nachteile stehen? Was will man uns also damit sagen? Wesentlich ist doch nur, dass Kalckreuth so gut wie die genannten Künstler aus dieser äusseren Anregung heraus eine durchaus eigene und sehr kräftig ausgeprägte Individualität zu entwickeln gewusst hat. Und ist das etwa auch ein Fehler gewesen? Kalckreuth hängt weniger an der Form, als die Franzosen. Er legt in jede noch so peinliche Nachbildung des Natürlichen einen nur ihm eigenen Gemütsanteil hinein, der mehr ist als dieses. Seine Bildnisse, meist dem eigenen Familienkreise entnommen, bringen eben diese Stärke am fühlbarsten zum Ausdruck. Ihr Urheber ist ein Maler der Seele, nicht nur der äusserlichen Erscheinung. Nichts zarter, liebenswürdiger in dieser Hinsicht als die Porträts eines kleinen fünf- oder sechsjährigen Blondkopfes, die in verschiedener Auffassung wiederkehren; nichts sprechender, geistiger empfunden, als das Bildnis der Gattin des Künstlers. Dieses und ebenso ein lebensgrosses, in eine Landschaft hineingestelltes Damenporträt zeigen ein älteres, bis ins kleinste mit Sorgfalt zeichnendes Verfahren. Die neueren Bilder weisen dem gegenüber eine breitere, flächigere Behandlung, einen gewissen impressionistischen Zug auf, so die schon erwähnten Kinderbildnisse und die mit einem staunenswerten Blick für das Momentane der Aktion beobachtete Figur eines mit Schriften beschäftigten, am Boden kauernden Knaben. Die Mehrzahl von Kalckreuths Landschaften gehört ebenfalls auch dieser »zweiten Manier« an. Auch hier eine zunehmende Breite der Behandlung, die an Zeichnung im gewohnten Sinne manches aufgiebt, was auf der andern Seite die grössere Beweglichkeit des Ausdrucks und eine reichere, farbige Durchbildung der Tonwerte und der Tonintervalle wieder einbringt. Ein Strassenbild aus der Stuttgarter Residenz und einige Erntebilder, wohl aus dem schlesischen Landleben genommen, gehen darin, klar und zielbewusst wie sie sind, wohl am weitesten. Hier werden Garben aufgeladen auf einem hellbelichteten Felde, das die Glut eines heissen Sommertages widerstrahlt, dort im Gutshofe erscheint der Erntewagen wieder, der hochbepackt der schattigen Tenne zuschwankt, Dinge, die bei aller Virtuosität der Darstellung doch ganz sachlich und anspruchslos erscheinen und denen zugleich wieder ein seelisches Moment, ein feiner, poetischer Hauch innewohnt. Aufs neue erschien uns Kalckreuth in diesen Schöpfungen als einer der ersten, berufensten und feinfühligsten Vertreter moderner Grundanschauungen in der Malerei. Wir hoffen, dem Künstler in Frankfurt nicht zum letztenmale begegnet zu sein; wir gedenken es auch noch zu erleben, dass ihm in Zukunft nicht nur von wenigen, sondern von allen ein freundlicher Empfang bereitet wird. Wir haben damit des bedeutendsten an künstlerischen Darbietungen aus dieser letzten Zeit Erwähnung gethan. Von Interesse waren ausserdem eine Ausstellung älterer Studienköpfe und Porträts von TRÜBNER im Kunstverein, Bilder von L. VON HOFMANN und G. KÜHL bei Schneider; bei Hermes endlich einige feine Studien von LÖFFTZ und eine Sammlung von Bildern ZULOAGA's, diese letzte aber nicht so gut, als allerlei anderes, das man von diesem Künstler 1901 in Dresden und 1900 in Paris zu sehen bekam.

BERLIN. Der grosse Oberlichtsaal im *Salon Keller & Reiner* beherbergt eine Ausstellung der *Münchener Künstler-Vereinigung „Die Scholle“*, in der ausser den auf der letzten Münchener Ausstellung gezeigten Arbeiten noch FRITZ ERLER's Triptychon »Die Pest«, einige vortreffliche Landschaften von WEISE und ein paar Rothe-Dächer-Bilder von dem trefflichen FELDBAUER vorgeführt werden. Sehr interessant ist die Kollektiv-Ausstellung von Werken des dänischen Bildhauers STEPHAN SINDING. Die meisten seiner Schöpfungen kennt man freilich aus Pariser, Münchener und Berliner Ausstellungen, aber so beieinander geben sie doch wieder ein neues Bild von der Persönlichkeit des Künstlers. Man möchte seine Art des plastischen Ausdrucks konventionell nennen. Das, wodurch seine Gestalten wirken, ist überhaupt nicht das Körperliche, sondern die hineingelegte Seele. Eine keusche, einfache Seele voll hoher und reiner Empfindungen. Der Menschenleib ist Sinding nur das Symbol für ihre Regungen. Die Liebe zwischen Mann und Weib, die er in seiner Gruppe »Zwei Menschen« schildert, ist die Liebe, von der die Unschuld träumt, ein heiliges Nehmen und Geben. Kein Feuer der Sinne umzuckt die jungen Körper. Und wenn auf einer anderen Gruppe



EUGÈNE BURNAND DER HIRT

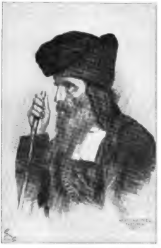


EUGÈNE BURNAND DER ABEND

›Die Nacht‹, das junge Weib in den Armen des geliebten Mannes schläft, so wird nichts damit ausgedrückt, als die süsse, schutzbedürftige Schwäche des Geschlechts. Ein wundervolles Werk ist auch die ›Gefangene Mutter‹, die mit gebundenen Armen niedergekniet ist und den vollen Busen ihrem am Boden zappelnden Knäblein zum Munde führt. Weniger gelungen erscheint die ›Barbarenmutter‹, die ihren verwundeten Sohn aus der Schlacht trägt. Am wenigsten aber befriedigt die riesige ›Mutter Erde‹, die nackt in Felsen sitzt und in deren Schoss ein zierliches Menschenpaar schläft. Das soll monumental wirken, erscheint aber nur gesucht. Auch eine kleine in Holz geschnitzte und bemalte ›Walküre‹ zu Pferde ermangelt der innerlichen Grösse. ›Die Aelteste des Geschlechts‹, eine blinde Greisin in priesterlichen Gewändern, hat diese aber zweifellos und ist nach dieser Richtung vielleicht die bedeutendste Leistung des dänischen Meisters. In einem anderen Raum des Salons ist eine Kollektion von Werken des Prinzen PAUL TROUBETZKOY zu sehen, über dessen Talent Vittorio Pica hier kürzlich (S. 49—53 d. lauf. Jahrg.) soviel Treffendes gesagt hat. Weniger erfreulich ist die Bekanntschaft, die man an dem italienischen, in Paris lebenden Bildhauer MENARDO ROSSO macht. In einer in seiner Ausstellung ausliegenden Broschüre wird der Versuch gemacht, ihn als Impressionisten in der Skulptur neben Rodin zu stellen. Man gewinnt aber aus dieser, Bronzen und Wachsmodelle enthaltenden Ausstellung die Ueberzeugung, dass Rossos skizzenhafte Art Mängel des Könnens verdeckt, dass einzelne gelungene Arbeiten mehr dem Zufall als einer künstlerischen Absicht ihr Dasein verdanken, dass der Bildhauer sich überhaupt künstlich interessant zu machen sucht. Ueber die oberflächliche Gestaltung eines Köpfchens, das bald lachendes, bald krankes Kind, bald ›Gassenjunge‹, bald ›Die Lächelnde‹ heisst, kommt er nicht hinaus. Die skizzenhafte Behandlung der Oberfläche giebt einigen dieser Köpfe einen gewissen Charme und die Beweglichkeit des Lebens. Ein Künstler, der weiss, was er will, steht nicht dahinter. — Bei *Schulte* giebt es Kollektiv-Ausstellungen von JOHN LAVERY und WILLIAM ROTHENSTEIN. Dieser als der in Deutschland weniger bekannte Maler erregt das grössere Interesse. Nach dem im vergangenen Jahre in Dresden gezeigten Bildnisse eines jungen blondbärtigen Mannes (Abb. auf S. 444 des vor. Jahrg.), das nun auch hierher gelangt ist, hätte man Kräftigeres, Eigenartigeres von ihm erwartet. Seine Kunst beruht im wesentlichen auf ein geschicktes Uebersetzen des von Terborch und Hoogh Gesagten in den von Whistler geschaffenen englischen Geschmack. Rothenstein liebt Interieurs zu malen mit weissen Wänden, an denen Bilder hängen, mit glänzenden Mahagonimöbeln und hellgrünen Vorhängen. Während er in den Stilleben-Partien der Interieurs Glänzendes leistet, lassen die hineingesetzten Figuren — alte Herren, die Mappen durchsehen, Frauen, die am Fenster stehen, sich unterhalten oder weinend auf dem Sofa sitzen — vielfach zu wünschen übrig. Auch wirkt manchmal die Beleuchtung hart und stimmungslos. Ganz einwandsfrei ist vielleicht nur die ›Ibsenphantasie‹ (Abb. S. 427 d. vor. Jahrg.), in der sowohl die dargestellten Personen wie die Wiedergabe des halben Lichtes auch grosse Ansprüche befriedigen. Zugleich lässt Rothenstein eine Reihe von Zeichnungen und Lithographien sehen, die zwar keinen neuen künstlerischen Sinn verraten, wohl aber einen ausserordentlich ernsthaften und feinen Künstler, der über ein bedeutendes positives Können verfügt und sehr viel Geschmack besitzt. Für die Landschaft, die der Künstler auch kultiviert, fehlt ihm ein wesentlicher Faktor: das Naturgefühl. LAVERY fesselt, wie immer, durch seinen eminenten Geschmack. Seine Porträts sind stets vornehm, aber sie wirken fast allein durch die meisterhafte Art, mit der die mehr oder minder reichen Toiletten der Damen auf die Leinwand gebracht wurden. Die Köpfe sind beinahe ausnahmslos verquält. Weitaus das Beste, was er dieses Mal zu zeigen hat, sind ein paar kleine genrehafte Bildnisse ›Die Violinspielerin‹, ›Die Malerin‹ und eine Landschaft ›Hyde-Park‹, die seinem Geschmack, seinem virtuosen Vortrag und seinem feinen Gefühl für den Reiz mondainer Toiletten das schönste Zeugnis ausstellen. Als berückende Geschmacksäusserungen sind die Bildnisse ›Mutter und Kind‹, ›Der schwarze Pudel‹, ›Mrs. Brown-Potter‹ hervorzuheben. In der gleichen Ausstellung sind OLGA VON BOZNANSKA, AUG. NEVEN DU MONT, LINDA KÖGEL durch gute Porträts vertreten. HANS BOHRDT, WILLY STÖWER und der Emailmaler BASTANIER bieten eine Fülle teils gleichgiltiger, teils auch schlechter Leistungen. Der *Salon Cassirer* bringt eine sehr bemerkenswerte *Uhde-Ausstellung*, die die neuesten Arbeiten des hervorragenden Malers enthält. Es muss Uhdes zahlreiche Verehrer mit Genugthuung erfüllen, dass er in seiner Kunst wieder so jung geworden ist. Bei den hellen und freudigen Farben, die er jetzt wählt, kommen auch seine prächtige breite Art zu malen, sein grosser Strich wieder zur Geltung. Man findet hier die ›Modellpause‹ nebst einer köstlichen Engelstudie, zwei ›Gartenscenen‹, von denen die eine in München war, die andere aber wohl neu ist. Man sieht darauf Uhdes jüngste Tochter in einem Buche lesen, während die beiden andern Töchter im Hintergrunde im Grünen weilen. Der Hund, von hinten in Verkürzung gegeben, steht da, als ob er jemand kommen höre. Das Bild ist voll Licht und Luft. Das Glanzstück der Ausstellung bildet ein kleines Werk ›Am Fenster‹. Man blickt durch ein Zimmer, an ein paar Sesseln und einer offenen Thür vorbei in ein anderes Zimmer, dessen Fenster nach einem Garten liegen und in dem zwei hellgekleidete weibliche Gestalten stehen. Eines der frischesten, feinsten und liebenswürdigsten Bilder, die Uhde je gemalt hat. Auch die beiden stehenden kleinen Mädchen, die vordere im weissen Kleid, mit blauer Schürze und Strohhut gehören zu des Künstlers besten Leistungen. In dem ›Schweren Gang‹ hat Uhde ein früheres Thema neu und wirkungsvoll gestaltet, während ein während seiner Rekonvaleszenz entstandener ›Barmherziger Samariter‹ nicht auf der Höhe des sonst vorhandenen ist. **WALTER LEISTIKOW** giebt eine ganze Serie neuer Bilder, unter denen einige auch in der künstlerischen Tendenz neu sind. Dazu gehören die im duftigen Blau schwimmenden ›Skären‹, eine ›Villa im Park‹, die mit ihrem tiefen Grün an ähnliche Bilder Trübners denken lässt, und eine Dünenlandschaft ›Lange Schatten‹, die von schöner Raumwirkung ist. Daneben stehen andere Bilder, in denen der Künstler zwischen Stil und Impressionismus unentschieden hin und her geht. Eine Anzahl Studien von **LICHTENBERGER** bietet nichts Erwähnenswertes. Dagegen zeigt **J. NUSSBAUM** in dem Bildnis eines dunkelblonden Herrn, der den Kopf in die Hand stützt, auf grüngrauem Grunde und in einigen Frankfurter Strassenbildern recht gute künstlerische Absichten und malerische Empfindung. In **DARIO DE REGOYOS** lernt man einen spanischen Künstler kennen, auf den Monet gewirkt hat, und der in zwei Landschaften mit fahrenden Eisenbahnzügen recht annehmbare Leistungen vorführt. Im Charakter haben gerade diese Bilder etwas von **SISLEY**, der selbst mit einer prachtvollen Sammlung älterer Landschaften hier vertreten ist. Als schönste davon lässt sich unbedenklich die ›Strasse von Versailles‹ von 1875 mit der blauweissen Luft über den grünen Bäumen und der gelben Chaussee bezeichnen. Dann wären die ›Strasse nach Verrières‹ von 1872, die Weingärten aus der ›Umgebung von Marly‹ von 1873, eine kleine Flusslandschaft und die von dem Duft eines Herbstmorgens umkosten ›Heuschober‹ von 1891 als glänzende Beispiele für die eminente Kunst dieses grossen Landschaftspoeten zu nennen. Von **AUGUST GAUL** giebt es ein paar neue kleine Tiergruppen zu sehen, ›Schafe‹ und ›Gänse‹ und einen wundervollen kleinen ›Reiher‹, der als Petschaftsgriff montiert ist. H. R.

HANNOVER. Der *Hannoversche Kunstsalon*, der Mitte Oktober 1901 eröffnet wurde, darf sich im Rückblicke auf seine dreimonatliche Thätigkeit in vollem Masse seiner künstlerischen und materiellen Erfolge freuen. Das neue Unternehmen ist dank einer geschickten, taktvollen und energischen Leitung in der kurzen Zeit seines Bestehens bereits ein bedeutsamer Faktor im hannoverischen Kunstleben geworden. Die besten Schöpfungen der neuzeitlichen Kunst, darunter eine Reihe hier unbekannter Namen, sind dem hiesigen Publikum zugänglich gemacht und um so dankbarer gewürdigt worden, da störende minderwertige Arbeiten der Ausstellung grundsätzlich fern gehalten werden. Die Januar-Ausstellung vereinigt mit anderen Werken der einheimischen Kunst auch eine Kollektion von Bildern des Hannoveraners **AUGUST VOIGT**. Der Künstler, der, ursprünglich auf der Wiener Akademie als Schüler von Karl Zimmermann gebildet, die Zeit von 1873—1893 in Paris wirkte, tritt hier zum erstenmale mit einer grösseren Zahl von Bildern und Studien hervor und überrascht durch die Vielseitigkeit und den intimen Reiz seiner Arbeiten. Die figürlichen und landschaftlichen Studien, Interieurs und Tierbilder illustrieren aufs beste den Werdegang des Künstlers, dessen ältere Arbeiten die tiefe Tonigkeit aufweisen, welche die Werke der Maler von Fontainebleau und Barbizon charakterisiert, während die neueren Schöpfungen durch ihr feines silberiges Licht die Anpassungsfähigkeit des Künstlers an die neuen Kunstanschauungen deutlich verraten. Alles in allem eine Gesamtleistung von einer solchen Fülle künstlerischer Anschauung und Gestaltung, dass man den Plan freudig begrüssen muss, die Kollektion weiteren Kreisen zugänglich zu machen und von hier aus nach anderen Kunststädten auf die Wanderschaft zu schicken. Pl.

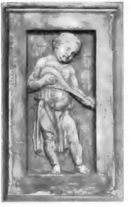
KÖLN. *Kunstausstellung von Werken geborener Kölner im Kunstgewerbemuseum.* Zehn aus Köln stammende Künstler hatten sich zu einer Ausstellung ihrer Werke vereinigt, die unter dem vorstehenden Titel vier Wochen lang dem Publikum zur Besichtigung frei stand. Unter anderen Verhältnissen und in anderer Umgebung würde diese Ausstellung vielleicht nicht die Bedeutung gehabt haben, die sie thatsächlich für Köln besass. Sind doch einige der Werke den Besuchern der deutschen Kunstausstellungen schon bekannt und das, was neu hinzugekommen, verändert nur wenig das bis jetzt von ihrem Schaffen gewonnene Bild. Als einziges Werk monumentaler Skulptur ist **PETER BREUER**'s Marmorgruppe

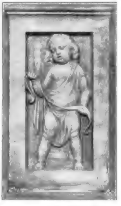


(Siehe S. 264) CHARLOTTE POPERT rad.

›Adam und Eva‹ ausgestellt, die schon in Dresden zu sehen war, hier aber durch ihre Isolierung und günstige Aufstellung ihre Vorzüge noch besser erkennen lässt. Durch drei sehr malerisch gesehene Bilder ›St. Georg‹, ›Auf dem Felde‹, ›Rheinisches Fuhrwerk‹ und eine brillante Skizze ›Geschützputzer‹ ist AUG. DEUSSER vertreten. ALEXANDER FRENZ wandelt zum Teil auf den Pfaden Stucks, ohne dessen plastische Gestaltungskraft zu besitzen, doch zeigt sich ein schalkhafter Humor in der ›Geburt der Venus‹, die aus ihrem von drei prächtigen Seelöwen gezogenen Muschelwagen verdutzt und wenig erfreut die am Ufer stehenden Vertreter des menschlichen Geschlechts betrachtet, die sie von nun als Göttin verehren sollen. Unter E. HARDT's Landschaften ist wohl am liebevollsten ›Schloss Burg an der Wupper‹ behandelt, das als Bildausschnitt an die Art Schultze-Naumburgs erinnert. Ein naturalistischer Versuch des in England lebenden NEVEN-DU-MONT, ein nach der Natur gemalter Kruzifixus, stammt aus dem Jahre 1873. Die Porträts zeigen neben der bewussten oder unbewussten Beeinflussung durch den jetzigen Aufenthalt des Künstlers viel Geschmack, doch vergebens sucht man nach einer persönlichen Ausdrucksweise, wie sie sich in den breit und flott hingeworfenen Bildnissen SCHNEIDER-DIDAM's zu erkennen giebt. Nur dass dieser gerade nicht sehr liebevoll sich in die vielleicht auch in Wirklichkeit vorhandenen Mängel seiner Modelle vertieft und sie uns in etwas allzu kanadischer Weise schildert. W. SCHREUER versucht sich mit seiner eigenartigen Technik vorwiegend an Rokokomotiven, es gelingen ihm aber auch moderne Sujets, wie die ›Husarentrompeter‹ beweisen. Stimmungsvolle holländische und flandrische Landschaften, zuweilen etwas hart in der Zeichnung, aber immer mit guter Wiedergabe der Lufttöne, brachte FRITZ WESTENDORP. F. FROITZHEIM schildert ein wenig allzu gesittete und zahme Bachanalien, die etwas von der Biedermeierstimmung seines ›Frühling‹ haben. Als Architekt und Architekturmaler schliesst die Reihen der Aussteller der Erbauer der Rochuskirche in Düsseldorf, JOSEF KLEESATTEL. Ein Ehrenkomitee von siebzehn Mitgliedern, fast doppelt so stark wie die Zahl der Aussteller, eine feierliche Eröffnung mit Kaiserhoch, Anrede und Gegenrede inaugurierte die Veranstaltung, deren Wert vor allem darin liegt, dass gegen die entsetzliche Flachheit und Mittelmässigkeit, wie sie bei Schulte und im Kunstverein sich breit macht, hier eine Gruppe geschlossen auftrat, deren künstlerisches Niveau eine sehr respektable Höhe zeigt, wenn auch in die Wolken ragende Gipfel noch nicht zu bemerken sind. Auch in der Anordnung der Bilder und in der Ausstattung des Raumes — wenn ein Lichthof auf diese Bezeichnung Anspruch erheben darf — zeigten sich gegen die sonst hier herrschenden Gewohnheiten erfreuliche Abweichungen. — In den oberen Räumen des Museums waren die Entwürfe für die Wagen des Karnevalszuges von 1902 ausgestellt, die in ihrer erschreckend unkünstlerischen Gestaltung fast ebenso dringend einer Reform bedürftig sind wie die Kunstausstellungen. Nur durch ihre Grösse und die aufgewandten Geldmittel unterscheiden sich diese Kompositionen von den bei einem wandernden Zirkus üblichen Requisiten. — Auf den seitlichen Galerien haben für einige Wochen die auf der Wanderschaft durch die Museen Preussens begriffenen Ankäufe des Berliner Kunstgewerbemuseums auf der Pariser Ausstellung ihren Platz erhalten. — Bei *Schulte* sind, leider fast ganz unbemerkt für das grosse Publikum, die Zeichnungen JOS. SATTLER's für das rheinische Städtebuch einige Zeit lang ausgestellt gewesen. Ihnen war der schlechteste Platz in dem dunkeln Hinterraum zugewiesen, wo sie in drei Reihen übereinander geordnet waren, derart, dass weder die obere noch die untere Reihe zu betrachten war, den grossen Vorderraum nahmen die Porträts von ALFRED SCHWARZ ein, deren pompöse Trivialität in der Kölner Gesellschaft viele Bewunderung fand. S-r.

EMIL DITTLER
(† 19. Januar)


EMIL DITTLER fec.


EMIL DITTLER fec.

WEIMAR. Nachdem die *Gleichen-Russwurm-Ausstellung* in der Ständigen Ausstellung geschlossen wurde, ist nunmehr eine zweite Sammlung Gleichenscher Aquarelle, Studien und Radierungen im hiesigen Museum eröffnet worden. Diese verdient insofern ein noch ganz besonderes Interesse, als sie zu Lebzeiten des Künstlers von diesem selbst zusammengestellt und zwar vom Jahre 1872 an immer vervollständigt wurde. Gleichen hat mit diesem Geschenk an das Museum die Absicht verbunden, ein übersichtliches Bild seines Lebenswerkes zu schaffen. Nachdem der Sohn des Verstorbenen, Freiherr Alexander von Gleichen-Russwurm, dankenswerterweise nun auch sämtliche Skizzenbücher seines Vaters dem Museum zum Geschenk machte, besitzt dieses eine so umfangreiche und, in Bezug auf den Entwicklungsgang des Verstorbenen, so vollständige Sammlung seiner Werke, wie sie von anderen Künstlern in gleicher Vollständigkeit kaum zu finden sein dürfte. r.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

OTTO SCHOLDERER
(† 23. Januar)

FRANKFURT a. M. OTTO SCHOLDERER, der besten einer aus dem Kreise der älteren Frankfurter Künstlergeneration, ist hier am 23. Januar d. J. im nicht ganz vollendeten achtundsechzigsten Lebensjahre gestorben. Er hat gleich Goebel und Burnitz und seinem Schwager Victor Müller zu den Frankfurter Künstlern gehört, die am koloristischen Aufschwung der deutschen Schule in den sechziger und siebziger Jahren in hervorragendem Masse beteiligt gewesen sind. Dabei hat das allen den Genannten gemeinsame französische Penchant auch ihn vorzugsweise geleitet. Er hat, nachdem er 1849 bis 1851 den Unterricht des Städelschen Instituts bei Passavant und Jakob Becker genossen, ernsten und eindringlichen Studien in Paris obgelegen. Besonders nahe schloss er sich dort an Fantin-Latour an, mit dem er bis an sein Ende in freundschaftlichen Beziehungen gestanden hat. An Fantin erinnert auch manches in seiner subtilen, zarten, im Porträt zuweilen etwas verblasen wirkenden Technik: sie kennzeichnet in alle Wege die feine, verinnerlichte Art seines künstlerischen Empfindens, die ihm später auch in England während eines Aufenthaltes von zwanzigjähriger Dauer Freunde und vielfache Anerkennung erwarb. Als Scholderer sich vor etwa zwei Jahren, von England zurückgekehrt, in Frankfurt aufs neue niederliess, gab uns eine von ihm veranstaltete Ausstellung im Kunstverein Gelegenheit zu einer näheren Würdigung seines künstlerischen Wirkens, das sich nach verschiedenen Seiten, nicht nur im Porträtfach, sondern auch im Figurenbilde, und — was uns hier in den letzten zehn Jahren am häufigsten begegnete — in einer ganz eigenartigen Stilleben-Malerei bethätigt hat. Wie es zuweilen im alten Holland vorkam, so hat auch er mit seinen Stilleben nicht in glänzenden Dekorationsstücken, sondern umgekehrt in gänzlich anspruchslosen Arrangements von Blumen, oder Früchten oder Tischgerät ganz entzückende Dinge hinzustellen gewusst, in einer niemals aufdringlichen, immer massvollen und doch ganz brillanten farbigen Wirkung. Mit Recht ist von Scholderer gesagt worden, dass er ein Mann war, der wartete, bis man ihn aufsuchte. In dieser Zurückhaltung der Persönlichkeit lag zugleich ihre Stärke: seine Bilder haben wohl nie einen eigentlichen Kurswert auf dem Markte gehabt, um so gewisser wird ihnen der ideelle Wert des reinen und echten Kunstwerks erhalten bleiben.

HAMBURG. Der in der Konkurrenz um das *„Bismarck-Denkmal“* mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf ›Dankesopfer‹ (Bildhauer HUGO LEDERER, Architekt EMIL SCHAUDT) wurde in einer vorberatenden Sitzung des engeren Ausführungskomitees zwecks Weiterempfehlung an das grosse Komitee am 18. Januar angenommen und seitens dieses letzteren Komitees, das zu einer abschliessenden Sitzung am 25. Januar zusammentrat, endgültig und unwiderruflich den beiden oben genannten Künstlern zur Ausführung übertragen. Als Material für Unterbau und Standfigur wurde ›womöglich deutscher, jedenfalls aber bester Granit, ohne Rücksicht auf die Kosten‹ festgesetzt. Die Fertigstellung des Unterbaues dürfte zwei, die der Standfigur zweieinhalb bis drei Jahre in Anspruch nehmen. An Mitteln zur Ausführung des Denkmals stehen zur Verfügung 426538 M. W.

MÜNCHEN. In dem am 19. Januar im Alter von dreiunddreissig Jahren verstorbenen Bildhauer EMIL DITTLER ist der Münchener Kunst wieder ein hoffnungsvolles, schaffensfreudiges Talent durch frühzeitigen Tod entrissen worden. Aus Pforzheim gebürtig war Dittler an der hiesigen Akademie Schüler von Prof. S. Eberle und nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien, in welcher Zeit u. a. ein selbst vom Künstler in Marmor ausgeführtes Grabmal für seine Familie entstand, seit ungefähr sechs Jahren dauernd wieder in München ansässig. Ein Bismarck-Denkmal für seine Vaterstadt und einige weitere Grabdenkmäler für Pforzheimer Familien (zum dekorativen Schmuck eines solchen gehören die a. S. 262 nach den Entwürfen abgebildeten Reliefs), eine Reihe kraftvoll eleganter Bronzen, von denen eine, ›Bogenschütze‹, von der hiesigen Glyptothek erworben wurde, ein Medusen-Relief (Abb. a. S. 340 d. XIII. Jahrg. d. Z.), das Porträt-Medaillon seines gleichfalls frühverstorbenen Freundes P. Hetze (Abb. S. 410 d. XVI. Jahrg.) und schliesslich der ihm nach einer Konkurrenz zur Ausführung in Auftrag gegebene und in den Modellen vollendete Monumentalbrunnen für Weissenburg sind aus dem Lebenswerk des Verewigten zu nennen. Dittler war Mitglied der Münchener ›Secession‹.

DÜSSELDORF. Am 26. Januar ist der Landschaftsmaler CARL LUDWIG FAHRBACH, einer der letzten noch übriggebliebenen Schirmer-Schüler, gestorben. Geboren 1835 zu Heidelberg, kam Fahrbach im Anfang der fünfziger Jahre nach Düsseldorf und begann seine Studien auf der königlichen Kunstakademie. In der Landschaftsklasse wurde er Schüler Joh. Wilhelm Schirmers. Darnach ging er zur weiteren Ausbildung nach München, kehrte aber bald nach dem ihm liebgewordenen Düsseldorf zurück, wo er seinen ständigen Wohnsitz nahm. Seine Waldbilder, meist Mo-

LUDWIG FAHRBACH
(† 26. Januar)

tive aus dem Schwarzwald, sind durch die treffliche Zeichnung der Bäume und eine stets wirkungsvolle Beleuchtung sehr beliebt. tz.

ROM. Die seit Jahren hier thätige, bekannte deutsch-römische Künstlerin CHARLOTTE POPERT hat einen Cyklus von zehn Radierungen vollendet, den sie unter dem Titel ›Sardische Typen und Trachten‹ in fünfzig numerierten, eigenhändig signierten Drucken (Vertrieb durch Ulrich Putze, München. Preis in eleganter mit dem Wappen Sardiniens geschmückter Mappe aus römischem Pergament 200 M.) herausgab. Als die Künstlerin im Herbst 1899 und im Frühjahr 1900 ihre Studienreisen, die sich über ganz Sardinien erstreckten, unternahm, waren es weniger die landschaftlichen Reize der Insel, die sie anzogen — denn sonst hätte sie wohl nur die schöne Frühjahrszeit zu ihren Reisen benutzt — sondern hauptsächlich die auf dieser Insel noch in besonderer Mannigfaltigkeit vorhandenen Charakterköpfe. Durch die eigenartige Tracht, die sich die Bewohner bis jetzt in fast noch ungetrübter Reinheit erhalten haben, wird natürlich der Reiz, den diese Gestalten auf den Fremden ausüben, noch ganz besonders erhöht. Man betrachte nur in der Publikation den ernst dreinblickenden Pastor mit der sonderbaren Kopfbedeckung und dem lang herabwallenden Bart- und Haupthaar (verkl. Wiedergabe a. S. 261), den sonderbaren Bettlertypus aus Beno oder Antonio Sanna aus Orgosolo mit seiner grauenerregenden Banditenphysiognomie, dann die merkwürdigen Frauengestalten aus Orsilo, Organo und Lutto, deren Tracht vielfach an die der Spanierinnen erinnert. Die zehn charakteristischen Blätter, die Charlotte Popert aus dem reichen Schatze ihrer Studien und Skizzen auswählte und in Radierungen ausführte, zogen die Aufmerksamkeit der in Rom ansässigen Künstler in ganz besonderem Masse auf sich, denn schon seit langem hörte man diese klagen, dass das moderne Leben bis in die entlegensten Winkel Italiens gedrungen sei und dazu beigetragen habe, die Menschen in Kleidung und Wesen zu modernisieren, so dass die interessanten Typen und Trachten immer seltener werden. Charlotte Popert hat nun gezeigt, dass es in ziemlicher Nähe noch Gegenden giebt, deren Bewohner sich ihre charakteristischen Physiognomien und Trachten bis auf die Neuzeit fast unverändert bewahrt haben.

HEILBRONN. Das hier geplante *Bismarck-Denkmal* wird nunmehr definitiv nach dem Entwurf des Stuttgarter Bildhauers EMIL KIEMLEN ausgeführt werden. Die Gestaltung des architektonischen Teils der Denkmalsanlage geschieht nach den Vorschlägen des Prof. O. RIETH in Berlin.

BONN. Die Ausführung des *Kekulé-Denkmals* wurde HANS EVERDING übertragen.

BERLIN. Im Treppenhause des *Kunstgewerbe-Museums* ist ein dem Gedächtnis des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vom jetzigen Kaiser gestiftetes dreiteiliges *Glasfenster* zur Aufstellung gekommen und am 25. Januar enthüllt worden. In einer dabei gehaltenen Ansprache erklärte es der Kaiser neuerlichst als seine Aufgabe, ›die Hand über seinem deutschen Volke und dessen heranwachsender Generation zu halten, das Schöne in ihm zu pflegen und die Kunst in ihm zu entwickeln, aber nur in den festen Bahnen und festgezogenen Grenzen, die in dem Gefühl für Schönheit und Harmonie im Menschen liegen‹. Der Stadt Rom stiftete der Kaiser an seinem diesjährigen Geburtstage ein *Goethe-Denkmal*. Wer mit dessen Schaffung betraut werden wird, darüber verlautet noch nichts.

GESTORBEN: In Luzern der Maler XAVER SCHWEGLER, siebzig Jahre alt.

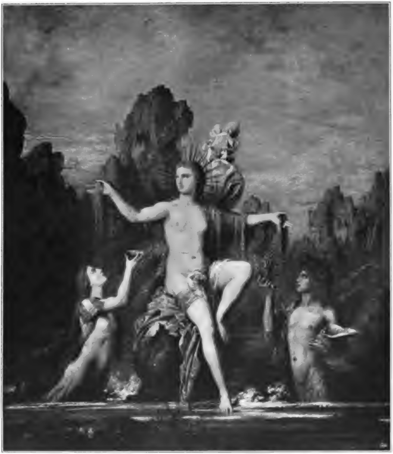
KUNSTLITTERATUR

Münchens ›Niedergang als Kunststadt‹. Eine Rundfrage von Eduard Engels. (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1½ M.)

Ueberzeugender hätte die *allgemeine* kulturelle Bedeutung dieser vor etwa dreiviertel Jahren von Hans Rosenhagen angeschnittenen, seiner Zeit auch bei uns besprochenen und seitdem viel erörterten Frage nicht dargethan werden können, als durch die Urteile, wie sie, von dreiunddreissig nach der Meinung des Herausgebers ›Berufenen‹ eingefordert, in dieser Schrift vereinigt worden sind. Im Widerstreit der ›Meinungen‹ ist es dabei zu einem im Prinzip ›gemeinsamen Urteilsspruch‹ begreiflicherweise nicht gekommen. Diese selbst aber enthalten so viel Wahres, Interessantes und an positiven Vorschlägen auch Beherzigenswertes, dass die Lektüre des Schriftchens sich jedem verlohnt, der auch nur mit einem Fünkchen Anteilnahme die künstlerische Entwicklung in unserem Volke verfolgt. Und da es gewiss nichts schadet, dass auch in Dingen der Kunstpflege den so oder so massgebenden Persönlichkeiten von Zeit zu Zeit das Gewissen geschärft und ihnen für eine gedeihliche Entwicklung nach einer Seite hin Duldung, nach der anderen Pflege der wirklich fortschrittlichen Kräfte ans Herz gelegt wird, so kann man denn schliesslich, die Ehrlichkeit seiner Motive ausser Zweifel lassend, dem Warner nur dankbar sein, der zu einer Neueinschätzung der künstlerischen Potenz Münchens den Anlass gab.

EUGÈNE BURNAND del.

Redaktionsschluss: 1. Februar 1902. Ausgabe: 13. Februar 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



Das Original im Besitz des
Herrn Jules Beer in Paris

GUSTAVE MOREAU
•••• VENUS ••••

GUSTAVE MOREAU

Es mag auf den ersten Blick als eine etwas schwierige Aufgabe erscheinen, einem so vielseitigen und fruchtbaren Genie, wie es der französische Maler GUSTAVE MOREAU gewesen ist, in dem Rahmen einer kurzen Skizze gerecht zu werden. Ist man aber tiefer in sein Schaffen eingedrungen, hat man die Gemälde des Meisters im Musée du Luxembourg, in den Pariser Privat-Sammlungen Hayem, Louis Mante, Ephrussi, Roux, Heriman nach und nach genauer kennen gelernt und besonders auch das unlängst endlich der grösseren Oeffentlichkeit erschlossene Moreau-Museum eingehender studiert, so ergiebt sich bald, dass das Werk des Künstlers doch mit einem Blick erfasst werden kann. Denn trotz der Verschiedenheit und der Menge der von Moreau aus Geschichte und Sage behandelten Vorwürfe lassen sich gewisse Gruppen, man möchte sagen Bildercyklen unterscheiden, was die Uebersicht erleichtert.

Das Werk Moreaus erscheint zu einem Teil in der That als eine verbildlichte Geschichte der Menschheit und als eine Art Gegenstück zu Victor Hugo's „Légende des siècles". Aber im Gegensatz zu diesem ist Moreau durchaus nicht programmartig dem chronologischen Aufsteigen der Geschicke gefolgt. In bunter Folge hat ihn bald dieses, bald jenes Sujet, nicht zur sachlichen Verarbeitung des betreffenden Stoffes, wohl aber zur Verbildlichung nach der psychologischen Seite hin gereizt und so sind, wie der Zufall es eben wollte, die zahlreichen Schöpfungen entstanden, welche dennoch in der Gesamtheit, man darf sagen, eine Geschichte des antiken Geistes von Prometheus bis Herodias darstellen. Deutlich unterscheiden lassen sich in ihnen drei grosse Cyklen: der der Helden, der Cyklus „Der Dichter" und der Bilderkreis: „Das Weib".

Leidenschaftlich hat Moreau die Helden geliebt, als Sinnbilder der Tapferkeit und der herrlichen Kraft, wie das Altertum sie begriff. Herkules steht unter ihnen obenan. Ihm, dem Allbezwinger, gilt eine Reihe von Bildern. Neben ihm erscheint ein anderer Halbgott, aber ein besiegter und unglücklicher: Prometheus. An den Bergesgipfel gefesselt, wendet, leidensvoll, aber in ernster und stolzer Majestät der Märtyrer sein Haupt nach oben, unbekümmert um den Geier, der ihm die Leber zerfleischt.

Auch „Oedipus" war dem Künstler ein Thema für mancherlei Bilder. Aber dabei bleibt Moreau nicht stehen. Andere Helden noch ziehen an uns vorüber: Jakob, der mit dem Engel bis aufs äusserste ringt, Moses, beim Anblick des gelobten Landes seine Sandalen lösend, der sterbende Darius; wir sind Zeugen vom Triumph Alexanders und schliesslich auch erblicken wir auf einem grossen Gemälde, das als ein Hauptstück des Moreau-Museums gelten mag, Odysseus auf der Schwelle seines Palastes, die Freier mit Pfeilwürfen tötend.

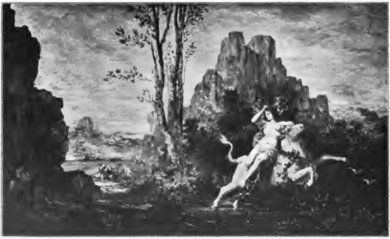
Die Fähigkeit, so aus Geschichte und Mythologie mit richtigem Blicke das verkörpert zu haben, was gleichsam die Seele des Altertums ausmacht, zeigt sich auch im zweiten Bildercyklus, der sich mit der Ueberschrift „Der Dichter" umgrenzen liesse. Galt doch auch der Poet dem Empfinden des Altertums als eine fast göttliche Verkörperung der Schönheit. Entzückende Schöpfungen sind es, die sich in diesem Cyklus finden. Welch ergreifendes Bild beispielsweise „Der junge Dichter und der Tod" oder auf einem anderen der sterbende Ephebe, am Halse eines Centauren hängend und von ihm längs des Meeres geschleift. Dann wieder „Des Dichters Klage", (man könnte glauben, aus diesem Bilde eine Melodie Schumanns herausklingen zu hören, dessen Kompositionen Moreau sehr liebte), „Hesiod", dem die Muse den Weg weist, „Tyrtäus", sterbend bei den Klängen seiner Verse, „Orpheus", von der Mänade beklagt u. s. f. Ueberallhin ist Moreau dem Dichter gefolgt, unter allen Himmeln hat er ihn gesehen! Auch morgenländische Dichtergestalten erblicken wir auf Moreaus Bildern, persische Troubadoure mit ihrer Laute ziehen auf ihnen durch die Lande; in weisse durchsichtige Gewänder gehüllt, die Stirne von Schleiern umflossen, sehen wir den „indischen Dichter" inmitten eines grossen Parks von einem Schimmel herab seine Dichtungen einer Runde geheimnisvoller Prinzessinnen vortragen.

Die eigentliche Domäne Moreaus aber betreten wir in der Betrachtung des Bilderkreises, den er dem „Weibe" gewidmet hat. Aus allen Jahrhunderten hat er es dargestellt, hier im einfach harmonischen Festkleid der Griechen, mit schweren orientalischen Stoffen bekleidet und in der gleissenden Pracht des Morgenlandes da, dann wieder in nackter

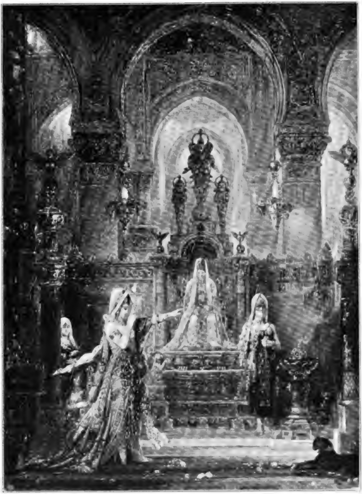
Schönheit, wie „Galatea“ und „Venus“. Immer aber ist es ihm, wie Muther sagt, „die mysteriöse Kraft der Verderbtheit und der Versuchung, die Dienerin des Satans, der Geist des Bösen“. Leda, Europa, Delila, Medea, die Töchter des Thestius, Galatea, Messalina, Pasiphae, Ariadne, Lucretia, Dejanira, Semele, die Sphinx, Andromeda, Eva, Judith, Circe, Susanna, Omphale, Kleopatra, die Sirenen, Sappho, so lauten die Unterschriften der hierher gehörenden hauptsächlichsten Werke Moreaus.

Zwei Frauengestalten vor allen zogen ihn an, in immer neuen Varianten lässt er sie vor uns erstehen: die jüdische Salome, die ihm das dämonische Weib des Orients, die Helena der Trojaner, die ihm das der hellenischen Antike verkörpert. Vielfach hat er die erste dargestellt, Salome an der Säule, Salome im Garten, Salome im Gefängnis und, die bedeutendsten Bilder, die auch hier abgebildet seien: der Tanz der Salome (Sammlung Mante) und „Die Erscheinung“ (Luxembourg-Museum). Im Halbdunkel seines riesenhaften Palastes, unter gewaltigen Wölbungen, die von mit schillernden Metallen bekleideten Onyxsäulen getragen werden, sehen wir auf dem letzten Bilde Herodes, sitzend auf goldenem Thron, starren Blickes, schier erdrückt von der Last seiner Satrapen-Tiara. Zu den Klängen der Guitarre, die von einer schlaftrunkenen Sklavin gespielt wird, tanzt vor ihm Salome. Sie ist fast nackt. In der Aufregung des Tanzes (in dessem Beginn sie auf dem anderen Bilde erscheint) haben sich die Kleider gelöst, die Goldstoffe sind herabgefallen. Nur noch mit dem Goldschmuck und den durchsichtigen Juwelen ist sie behangen. Mit weit geöffneten Augen, eine Hand krampfhaft auf den Busen gepresst, stösst sie mit einer Gebärde des Entsetzens die Vision zurück: das abgeschlagene Haupt des Johannes, das, von einer Glorie umwoben, in der Luft schwebt, und die kalten, starren Augen auf die Tänzerin heftet. — Auch „Helena“ ist für Moreau ein Werkzeug in der Hand des Fatums. Kalt und gefühllos, mit keinem Blick für die Krieger, die, um sie kämpfend, dicht vor ihren Füssen sterben, sehen wir sie auf den Wällen Ilions schreiten.

Im Moreau-Museum, wo sich die Mehrzahl seiner soeben erwähnten Werke vereinigt findet, begreift man am ehesten die eigenartige Bedeutung des Meisters. Aus einer vermöglichen Familie stammend, nicht genötigt für seinen Unterhalt zu sorgen, war Moreau auch nicht darauf angewiesen, sich seiner Werke durch Verkauf zu entäussern. Einige wenige Kunstfreunde nur, wie wir sie z. T. eingangs genannt, dürfen sich des Besitzes einer Reihe seiner Schöpfungen rühmen, den grössten Teil derselben behielt er bei sich und als der 1826 ge-

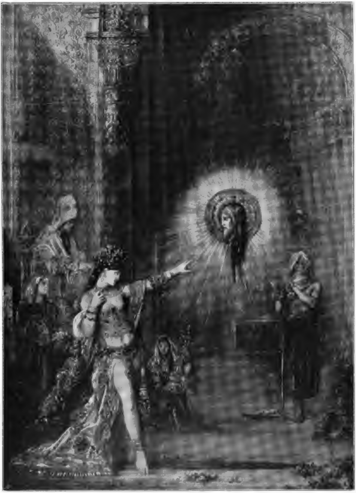


GUSTAVE MOREAU DER RAUB DER EUROPA



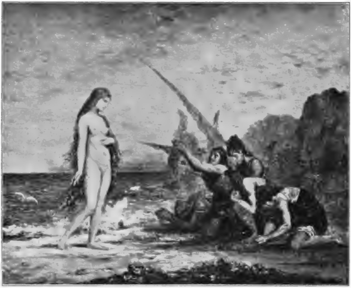
Das Original im Besitz des
Herrn Louis Mante in Paris

GUSTAVE MOREAU
• SALOME'S TANZ •



Das Original im Musee
du Luxembourg zu Paris

GUSTAVE MOREAU
DIE ERSCHEINUNG



GUSTAVE MOREAU VENUS UND DIE FISCHER

borene Künstler im Jahre 1898 starb, vermachte er seinem Vaterlande sein Haus in Paris, das noch an sechstausend Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kartons enthält, die jetzt von einem Freunde Moreaus, Henri Rupp, in trefflicher Weise geordnet worden sind. An ihnen lässt sich, gleichsam von Anbeginn an, die Entwicklung des Künstlers verfolgen, von den noch von Chassériau und Delacroix beeinflussten Werken an bis hin zu denen, in welchen, wie in der „Salome“, den „Einhörnern“, sein geistiges Wollen und technisches Können zur höchsten Entfaltung kommen. Was man aber in diesem Museum noch staunend erkennt, ist die durch eine fortwährend arbeitende Phantasie genährte einzigartige Schaffenskraft unseres Künstlers, der allein der Tod Stillstand gebieten konnte.

Auch darauf sei noch hingewiesen, dass Moreau ein vortrefflicher Lehrer war. Er hatte das seltene Verdienst, seine Schüler nicht durch sein eigenes Werk zu beeinflussen, und so kommt es, dass gerade einige seiner besten Schüler ihm gar nicht ähneln. H. F.

DEN RUHMLOSEN

Ein edler Geist reicht jedem tapfren Krieger,
Auch wenn er ruhmlos sank,
Ein Reis vom Lorbeerbaume dar;
Stritt er auch keinem Lebenden zu Dank,
Wer weiss, ob er ein Fechter nicht und Sieger
Für kommende Geschlechter war.

Max Bewer

GEDANKEN

Luftschlösser sind unwirklich. Aber über ihre Trümmer kann man dennoch stolpern.

W. v. Scholz

◆

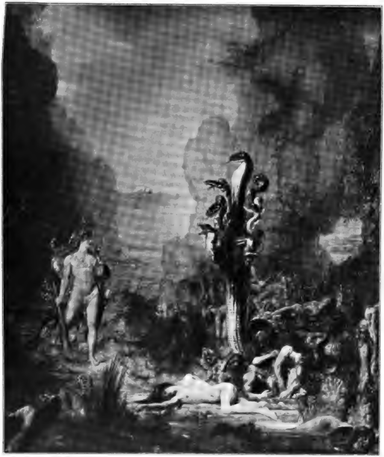
Merkwürdig, wie mancher Künstler dazu kommt, lieber auf dem Acker eines anderen Stoppeln zu lesen als auf dem eigenen zu ernten.

Sirius

◆

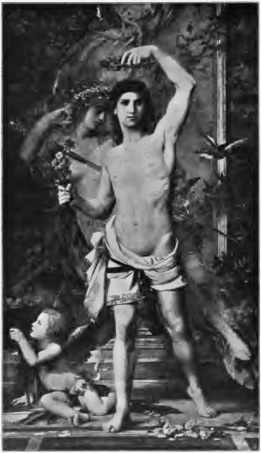
Einer hochbegabten Natur muss zugleich ein, ich will nicht sagen, auf das Niedrige, aber auf das Gewöhnliche gerichteter Sinn beigegeben sein. Es ist der Ballast, der das Schiff davor sichert, dass es nicht dem Spiel der Winde und Wellen preisgegeben ist.

Joh. Jacob Mohr



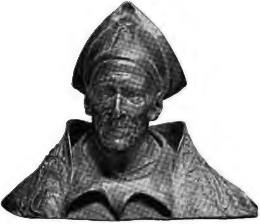
Das Original im Besitz des
Herrn Louis Mante in Paris

••• GUSTAVE MOREAU •••
HERKULES IM KAMPF MIT
DER LERNÄISCHEN HYDRA



◆◆◆ *Das Original im Besitz des Herrn Albert Cahen in Antwerpen*

◆◆◆ GUSTAVE MOREAU ◆◆◆
DER JÜNGLING UND DER TOD



JEAN JOS. MARIE CARRIÈS EIN BISCHOF

KÜNSTLERISCHER WANDSCHMUCK FÜR SCHULE UND HAUS

Fast alle Bestrebungen des letzten Jahrzehnts, der bildenden Kunst einen breiteren Raum im täglichen Leben, einen tieferen Anteil an den geistigen Interessen unseres Volkes zu erobern, haben mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, und wenige nur sind diesen Schwierigkeiten zum Trotz dem ersehnten Ziele näher gekommen. Immer wieder machte es sich fühlbar: diejenige Generation, die heute noch die eigentlich ausschlaggebende ist, kann die Kunst nur als eine Art von Luxus, das Verlangen nach künstlerischer Verschönerung des Daseins gar nur als eine Gefahr für den männlichen Sinn und die schlichte Festigkeit des deutschen Volkscharakters ansehen. Als liesse sich bei wachsendem Wohlstand eines Landes die Einfachheit, die früher durch die grosse Meisterin, die Not, gelehrt und geboten war, künstlich festhalten! Es geht den Nationen wie den Einzelnen: wo die Kunst verachtet und verbannt ist, bleibt die Armut trostlos, das Mittelmass des Besitzes dürftig, wird der Reichtum roh und barbarisch.

* * *

Es ist bezeichnend, dass in *der* deutschen Stadt, in der am meisten altererbter Wohlstand zu finden ist, zuerst die Bewegung der „künstlerischen Kultur“ ins Leben trat, sich ihrer Ziele bewusst und über die einzuschlagenden Bahnen klar wurde. Diese Stadt war keine „Kunststadt“, sondern eine Handelsstadt: *Hamburg*. Im engeren Kreise, mit kleinen Mitteln hatten tüchtige, nachdenkende und thatbereite Männer den Boden vorbereitet, auf dem dann ALFRED LICHTWARK werbend, organisierend, nach allen Seiten anregend weiter arbeitete. Und in Hamburg zuerst erkannte man klar, nicht nur, wie unentrinnbar das Problem sich der Gegenwart aufdränge, sondern auch, von welcher Seite her ihm beizukommen sei. Es gilt — natürlich nur ganz im grossen und allgemeinen gesagt — auf die heutige Generation der fertigen, dem Alter sich nähernden Männer zu verzichten und zu werben um die *Frauen* und um die *Jugend*. Die Frauen müssen lernen, dass für sie das Gebot nicht lauten soll: „Schmücke dein Heim!“, sondern: „Dein Heim sei dein Schmuck!“ Die Kinder müssen so erzogen werden, dass ihnen die

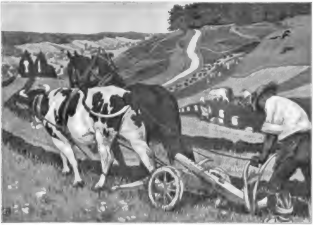
Kunst etwas so selbstverständliches wird wie die Natur, nicht Luxus, sondern Ehrensache, nicht aufgeklebter Prunk, der die Nüchternheit versteckt, sondern einfache Schönheit, die das Zweckmässige von innen heraus adelt.

* * *

Ist Erziehen eine Kunst, dann gilt auch für den Erzieher das Wort: Bilde, Künstler, rede nicht! — Erziehen heisst gewöhnen, und die werdende, noch biegsam weiche Seele bilden nicht Worte, sondern die Formen des umgebenden Lebens, die sich gleichsam in sie abdrücken. Jene Eindrücke, die der Geist noch unbewusst aufnimmt und die ihm, wenn er zu vollem Eigenleben erwacht ist, als die selbstverständlichen erscheinen, bleiben die entscheidenden. Wir wissen es von der Musik her: wer musikalisch empfänglich ist, ist vor allem für gute, ernste Musik empfänglich; und ist dem musikbegabten Kinde zur Uebung und zum Anhören nur *edle* Musik geboten, triviale und gemeine fern gehalten worden, so bleibt das Bedürfnis seines Ohrs und das Gehör seiner Seele für alle Zeit geadelt. Mit der Empfänglichkeit und Empfindlichkeit für bildende Kunst ist es nicht anders; nur hat bisher die Erziehung das Auge als empfangendes, die Hand als nachschaffendes Organ der Kunst nahezu verkümmern lassen. Dass in der Schule Choräle und Volkslieder zur Erbauung und Erheiterung gesungen werden und dass die Kinder angeleitet werden, sie *richtig* zu singen, scheint jedem natürlich, und es hat noch niemand darum unsern Volks- und Mittelschulen den Vorwurf gemacht, sie wollten nicht Handwerker und Beamte, sondern Opernsänger und Komponisten heranziehen. Aber ebensowenig wollen und werden wir ausschliesslich Maler und Bildhauer und Kunstgewerbler aus den Schülern machen, wenn wir ihr Auge an künstlerisch wertvolle Bilder gewöhnen und sie lehren, die Dinge scharf anzusehen und sauber nachzubilden. Im Gegenteil: das Kunstproletariat wird abnehmen, wenn bei dem sich hebenden Niveau des Zeichenunterrichts und der durch ihn zu Tage geförderten Leistungen nicht mehr jeder Junge, der ein Vorlagenblatt tadellos nachzuzeichnen vermag, als Wunderknabe angestaunt, als geborener Künstler gepriesen und auf die nächste Kunstschule geschickt wird.

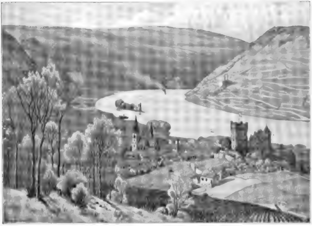
* * *

Verbesserung des Zeichenunterrichts, künstlerischer Schmuck in Schulhaus und Schulstube — das sind die zwei Grundforderungen der künstlerischen Erziehung, soweit eben die Schule sich ihrer annehmen



WALTHER GEORGI PFLÜGENDER BAUER

Verkleinerte Nachbildung eines Blattes aus der Serie „Künstlerischer Wandbilder“
(B. G. Teubner u. R. Voigtländers Verlag in Leipzig)



HANS VON VOLKMANN DER RHEIN BEI BINGEN

Verkleinerte Nachbildung eines Blattes aus der Serie „Künstlerischer Wandbilder“
(B. G. Teubner u. R. Voigtländers Verlag in Leipzig)

kann und soll. Die erste Forderung hat altes Unkraut auszujäten, Urwälder verfilzten Schlendrians zu roden; die zweite trifft auf nahezu jungfräuliche Erde. Im Festsaal der Schule hing wohl bisher das mehr oder minder miserabel ausgeführte Bild des Landesherrn, die Wände der Schulzimmer waren kahl, wenn nicht der Lehrer gerade eine Landkarte daran aufhängte oder eine dem „Anschauungsunterricht“ dienende Tafel, die mit Kunst so viel und so wenig zu thun hatte wie das Einmaleins mit der Analysis der Unendlichkeit. Als die Hamburger Lehrer zum erstenmale daran gingen, ein Verzeichnis von Bildern aufzustellen, die sie für den künstlerischen Schmuck der Schulwände geeignet hielten, da fehlte es ihnen nicht an *Reproduktionen* deutscher Meisterwerke der Kunst; wollten sie aber *Originale* empfehlen, so mussten sie mit schwerem Herzen ans Ausland verweisen: Des Franzosen RIVIÈRE Landschaften und Pariser Ansichten, die englischen *Fitzroy-Pictures* wurden in erster Reihe genannt — bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge, ja eben um dieser willen, nicht ohne Bedenken: denn diese Sachen waren künstlerisch zu gut, um nicht die Physiognomie ihrer Nationalität aufzuweisen. Und schien es ratsam, die Augen der Kinder französisch und englisch sehen lernen zu lassen? „Ein Deutscher ist gelehrt, wenn er sein Deutsch versteht“ — ein Deutscher, dem nicht deutsche Art und Kunst sich erschlossen und tief ins Herz gesenkt hat, mag an ausländischer herumgeniesseln, zu ernsthafter Liebe und fest zugreifendem Verständnis wird er's nie bringen.

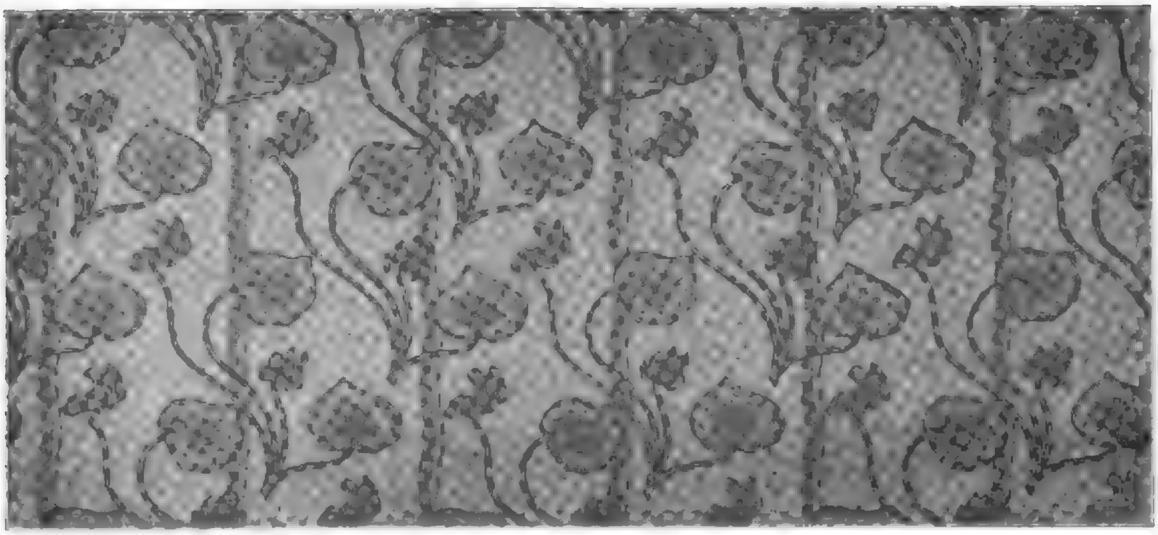
Heute brauchen wir Frankreich nicht mehr um Rivière und die englischen Schulkinder nicht um ihre Fitzroy-Pictures zu beneiden. Wenn „die Zeit erfüllet“ ist, erfüllen sich auch unsere Wünsche, die ja so oft, wenn sie nur aus gesundem Herzen kommen, Vorgefühle des Notwendigen und Unausbleiblichen sind. Heute haben wir eine Reihe deutscher Kunstblätter, Originale und zwar farbige Lithographien, gleich jenen, und sie dürfen sich neben ihnen sehen lassen. Aus den Kreisen des *Karlsruher Künstlerbundes*, der vor allem die graphischen Künste und unter ihnen wieder mit besonderer Vorliebe den farbigen Steindruck pflegt, gingen die ersten Blätter hervor, die durch ihren Gegenstand, durch die klare, grosse Farbenwirkung, durch ihren Umfang sich zum Wandschmuck und zwar zum Wandschmuck für Schulstube und Familienzimmer vortrefflich geeignet zeigten. Zwei Leipziger Firmen, besonders durch pädagogische Verlagswerke bekannt, *B. G. Teubner* und *R. Voigtländer*, übernahmen den buchhändlerischen Vertrieb und den weiteren Ausbau des Planes, eine grosse, möglichst inhalts- und abwechslungsreiche Anzahl solcher farbigen Steindrucke herzustellen und in den weitesten Kreisen zu verbreiten.

* * *

Warum gerade die Farbenlithographie für diese Art von Wandschmuck ausersehen wurde, liegt auf der Hand. Sie erfüllt die materielle Vorbedingung für eine Volkskunst, d. h. für eine Kunst, deren Erzeugnisse nicht den Höchstgebildeten allein verständlich, nicht den Reichen allein zugänglich sein wollen: die Möglichkeit *billiger* Herstellung. Billige *Originale* erhalten wir durch die Lithographie, die, wie die Radierung, in jedem neuen Abzug doch eben die Zeichnung des Künstlers selbst giebt. Wir erhalten, wenn die Künstler mit Stilgefühl zu Werk gehen, Arbeiten, die nicht mehr sein wollen, als sie sind, und die eben darum mehr sind und kraftvoller wirken, als die „Similis“ der Malerei, die abominablen Oeldruckbilder und die kaum minder fatalen „Aquarelldrucke“. Die von Teubner und Voigtländer herausgegebenen Farbenlithographien sind mit wenigen Platten hergestellt. Dass in solcher Beschränkung sich der Meister bewährt im Vereinfachen, im Stilbildenden, versteht sich von selbst; ebenso, dass solche Einfachheit und Kraft dem doppelten Zweck dieser Künstlerdrucke, dem dekorativen und dem pädagogischen, ausserordentlich zu gute kommt.

Schon jetzt, kaum ein halbes Jahr nach dem Erscheinen der ersten Blätter, ist eine hübsche Anzahl dieser Werke für den künstlerischen Wandschmuck publiziert. Und die erschienenen stellen dem ganzen Unternehmen das beste Prognostikon. Was für prächtige Künstler begegnen uns unter den Mitarbeitern und wie ist jeder bemüht, echte gute Kunst zu bieten! Wie viel künstlerisch Anregendes und welch anregende Fülle des Gegenständlichen ist in den Blättern enthalten! Die deutsche *Landschaft* „vom Fels zum Meer“ sehen wir in charakteristischen Bildern: FRANZ HOCH's rasch populär gewordenen „Morgen im Hochgebirge“, desselben Künstlers „Fischerboote“, H. v. VOLKMANN's „Rhein bei Bingen“, KARL BIESE's „Hünengrab“. Das *Typische* deutscher Städte, Dörfer und Baulichkeiten geben KALLMORGEN's „Niederdeutsche Dorfstrasse“, FR. HOCH's „Ruine“, das „Schwäbische Städtchen“ von AD. LUNTZ. Die Reihe der *Städteansichten*, so wichtig für die Beziehung zwischen Heimatgefühl und Kunstsinn, eröffnet OTTO FISCHER's „Dresdner Altstadt“, ebenso fein gestimmt, wie gross und einfach gesehen. Die Tages- und Jahreszeiten werden an uns vorüberziehen (F. HOCH's „Bach im Winter“, KAMPMANN's „Sonnenaufgang“, H. v. VOLKMANN's „Die Sonn' erwacht“). Bilder wie W. GEORGI's „Pflügender Bauer“, KALLMORGEN's „Amerika-Dampfer“, KARL BIESE's „Im Stahlwerk bei Krupp“ zeigen die Vielgestaltigkeit der nationalen Arbeit. Ins Tierleben führen Blätter wie FIKENTSCHER's prächtige „Krähen im Schnee“ ein; andere, die Bäume und Blumen schildern sollen, stehen in Aussicht. Auch an weiteren Figurenbildern historischen und religiösen Inhalts, von solchen liegen bislang ARTHUR KAMPF's schlichtgrosse Schöpfung „Einsegnung der Freiwilligen“ und FRANZ SKARBINA's „Berliner Schloss“ vor, wird es nicht fehlen; möge auch hier das Künstlerische so ganz das Stoffliche durchdringen und veredeln, wie bei der Mehrzahl der bisherigen Darstellungen überhaupt.

Eine Analyse oder Kritik der einzelnen Blätter auf ihre farbigen oder zeichnerischen Qualitäten hin soll hier nicht gegeben werden. Uns genügt es, die Leser auf die hohe Bedeutung der ganzen Publikation (die ja freilich in der Trefflichkeit der Einzelleistungen ihre unerlässliche Vorbedingung hat), hingewiesen zu haben. Besseres kann zum Lob der Künstler-Lithographen, die wir hier nebeneinander erblicken, nicht gesagt werden, als dass sie sich ihrer Aufgabe voll bewusst waren und dass diesem Bewusstsein und Pflichtgefühl ihre Leistungen, je nach Art und Stärke der individuellen Anlage, entsprechen. Sie haben uns auch das wieder einmal gezeigt: wie wenig der Deutsche sich vor fremden Anregungen zu scheuen und abzusperren braucht — da er noch immer, wo es sich um eine ernste und gute Sache handelte, sie in deutschem Geist aufzufassen und umzubilden verstanden hat. Der „künstlerische Wandschmuck für Schule und Haus“ giebt uns so wenig unfreie Nachahmung fremder Vorbilder wie gesucht Volkstümliches und forciert Nationales, sondern rechte, schlichte, deutsche Kunst, und so wird er auch dazu beitragen, bei allen Empfänglichen und Unverbildeten das Verständnis deutscher — und damit aller — Kunst zu beleben und zu vertiefen!



WALTER LEISTIKOW TAPETE

(Ausgeführt von der Firma Adolph Burchardt Söhne in Berlin)

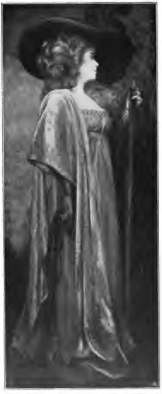
77. JAHRESAUSSTELLUNG DER ACADEMY OF DESIGN IN NEW YORK

Der Plan, in einer gemeinsamen Ausstellung aller Künstlervereinigungen Rechenschaft darüber zu geben, was in einem Jahre in Malerei, Skulptur und Architektur geschaffen wurde, ist auch im abgelaufenen Jahr seiner Verwirklichung keinen Schritt näher gebracht worden. Wir müssen uns deshalb mit dem überlebten Prinzip, gesondert auszurücken und gemeinsam — meist von Paris — geschlagen zu werden, begnügen. Zersplitterung auf allen Gebieten! MC NEIL WHISTLER sandte zwar sein geniales Husarenstückchen, die in grauen Tönen gehaltene ›Spanierin‹, die in Paris die grosse Goldene gewonnen hatte, herüber, um seinen Landsleuten zu beweisen, dass der künstlerisch Totgesagte noch sehr am Leben und sogar im Vollbesitz seiner Künstlerkraft ist; aber das Bild hing in einer Kunsthandlung. SARGENT hatte in der ›Pan American‹ in Buffalo eine ganze Reihe von Porträts und venetianischen Studien, die den Meister der raffinierten Moderne auf dem Gipfel seines Könnens zeigten, ausgestellt, doch nicht eines der Bilder fand seinen Weg in die Ausstellung der Acadamy, deren Mitglied er nun doch schon seit Jahren ist. So stört denn nichts in dieser Ausstellung das behäbige Mittelmass; man findet kaum ein verfehltes Bild, aber auch nur sehr wenige, die sich über dasselbe erheben.

Die Landschaften darf man ausnehmen. Landschafts- und Seemalerei steht auf einer hohen Stufe und BRUCE CRANE's ›Novembermorgen‹, eine feine Luftstimmung in zartrosa Tönen, WALTER PALMER's ›Erster Schnee‹ und ›Herbst‹, ›Ein trüber Tag‹ von BOLTON JONES, zwei vielversprechende Bilder eines jungen Malers TALCOTT in leuchtender Herbstfärbung, PERRY's ›Waldinterieur‹, ›Abenddämmerung‹ von DEARTH, ›Loke Champlain‹ von PARTON, ›Nach Sonnenuntergang‹ von BOGERT, ›Das Ende des Tages‹ vom jungen INNESS, ›In Neu-England‹ von GIFFORD SWAIN, die melancholische Waldlandschaft von SCHURTLEFF, die kühne Delaware-Brücke von LATHROP, — BRICHER's ›Ebbe‹, die kraftvollen Brandungsbilder von NICOLL, HOMER LEE, RICHARDS würden jeder Ausstellung zur Zierde gereichen. Als die bedeutendste Landschaft der Ausstellung wurde von der Jury WALTER CLARK's ›Hafen von Gloucester‹ anerkannt und mit der goldenen Medaille, die der jüngere Inness zum Andenken an seinen Vater stiftete, ausgezeichnet. Eine Entscheidung, der man beipflichten kann, denn diese von der leuchtenden Sommersonne bestrahlte Wasserfläche, die klare Luft, die feine Perspektive der Stadt jenseits des Hafens geben ein bedeutendes und stimmungsvolles Bild.

Der Ehrenplatz des grossen Saales wurde einem grossen Porträt von IRVING WILES, die Schauspielerin Marlowe darstellend, eingeräumt. Die Dame in wallenden zartgrünen Gewändern sitzt auf einem mit Kissen bedeckten Sofa und blickt direkt auf den Beschauer. Die Stoffmalerei ist virtuos, das Gesicht fein charakterisiert und besonders die Hände sind gut behandelt; dennoch würde ich CHASE's Porträt eines jungen Mädchens in Weiss, das unfern hängt, um seiner Einfachheit, Solidität und Vornehmheit willen, die Palme zuerkennen. DANA MARSH's Dame in Rosa ist die kecke Studie einer Weltdame, flott gemalt, aber zu sehr auf den Effekt zugespitzt. CARROLL BECKWITH bringt ausser einem ausdrucksvollen Mädchenporträt ein reizendes Kinderbild, BREWSTER SEWELL zeigt ein gutes Damenbild mit Pince-nez; eine glänzende Farbenstudie ist ein Mädchen in Rot von RICE. FRUMKES hat ein scharf charakterisiertes, aber ungeschickt posiertes Männerbild in graugelben Tönen. Ein treffliches Knabenbild von FOWLER, zwei konventionelle, altväterlich solid gemalte Porträts eines Greisenpaares von BRANETT, ISHAM's Bild eines ältlichen mürrischen Herrn für die ›Gesellschaft der Söhne der Revolution‹ gemalt, ein Mädchenbild nach Whistlers Vorbild grau in grau von ROCHMIEL bilden die hervorragendsten der an Porträts auffallend armen Ausstellung.

Besser war diesmal merkwürdigerweise das Anekdotenbild vertreten. Der erfolgreiche Pittsburger JOHN ALEXANDER ragt ganz besonders aus seiner Umgebung hervor. ›Am Piano‹ zeigt in einem von Dämmerung erfüllten Raume eine musizierende Frau in braunem Sammtkleide. Im Hintergrunde horcht in Gedanken versunken ein Mann. Die einheitliche, intime Stimmung, die meisterhafte Behandlung der gedämpften grauen und braunen Farbentöne lassen es als *das* Bild der Ausstellung erscheinen. Aber es wurde mit keinem der Preise ausgezeichnet. Mir will scheinen, als wären sie diesmal mehr dem Ansehen der Personen als dem der Ausstellungsobjekte nach verteilt worden. Der heiss umstrittene Clarkepreis, der so manchem Künstler zu Ansehen verholfen hat — erhob er doch zum Beispiele vor zwei Jahren den bis dahin so gut wie unbekannten Karl Schreyvogel mit einem Schlage in die Reihe der gesuchten, Aufträge erhaltenden Maler — wird heuer keine solche Wirkung erzielen; im Gegenteile, er lenkte diesmal die Aufmerksamkeit auf das, hoffentlich nur zeitweilige Versagen einer bewährten und anerkannten Kraft: Eliott Daingerfield. Dieser Künstler hatte es in unseren ungläubigen Tagen und im nüchternen Amerika fertig gebracht, einige wirklich verdienstvolle Madonnenbilder zu malen. Diesmal stellte er die ›Geschichte der Madonna‹ aus; eine Frau in einem losen Kimono sitzt mit einem Kinde auf dem Schosse im Freien, vor ihr auf dem Boden kauert ein Mädchen mit einem aufgeschlagenen Buche, das ein Madonnenbild zeigt. Ein kleines Kind und ein Mann im Hintergrunde vervollständigen die Personen einer modernen heiligen Familie. Aber um sie herum wachsen unmöglich langstielige Blümelein in der Art der Präraffaeliten, die Landschaft scheint dem Quattrocento ›nachgefühlt‹, das Kolorit ist stumpf, und aus der Verquickung erkünstelt altertümlicher, naiver und modern reflektierender Motive entsteht — die Karikatur einer ›Heiligen Familie‹.



ORRIN PECK DAMENBILDNIS

Die übrigen Preise erhielten E. Irving Couse für eines der drei von ihm ausgestellten Indianerbilder, ›Die Friedenspfeife‹ benannt, welches eine tüchtige realistische Behandlung des vom offenen Holzfeuer ausstrahlenden Lichtes zeigt, Louis Loeb für ›Die Mutter‹, welche eher als die Daingerfields Anspruch erheben könnte, eine moderne Madonna darzustellen, und W. H. Foote für eine geschickte Studie in blauen und violetten Farbentönen.

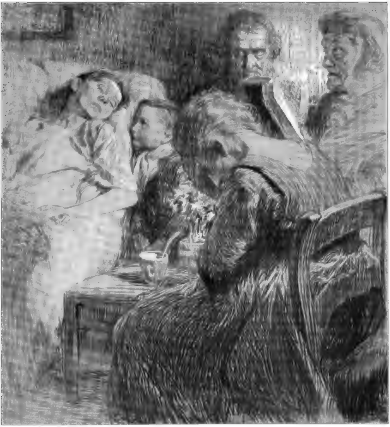
Ein Neuling, Rachmiel, stellt ausser dem vorher erwähnten Porträt einen Hausierer aus, der auf tief verschneitem Landwege rüstig ausschreitet, während die Dächer eines Dorfes über braunen Hecken auftauchen, ein prächtiges Bildchen voll kecken Zugreifens. Von Schreyvogel ist eine seiner bewegten Grenzerscenen da, ›Verstärkung holend‹, Soldaten auf wild galoppierenden Mustangs und im Hintergrunde, halb vom Staub verhüllt, ein Handgemenge ihrer Gefährten mit einer Indianerbande. Er versteht das graugelbe Licht und die dürren Sandflächen Arizonas vortrefflich zu behandeln, ebenso die Verkürzungen der unschönen, aber temperamentvollen Rosse. Eine brillante Lichtstudie ist Childe Hassam's ›Penelope‹. Hoch über die Gesichtslinie wurden einige anmutige Kinderbilder von Robert Kluth; in die schlecht beleuchteten Mittelsäle die Negergenres von Roseland verbannt. ›Gamins‹ von Harrison, einem neu erwählten Akademiker, zeigt wilde nackte Jungen, die sich im Wasser und am Strande vergnügen. Unter den, wie gewöhnlich sparsam vertretenen Skulpturen ragen eine weibliche Porträtbüste des immer vornehmen und sympathischen Daniel Chester French, eine diskrete und anmutige Allegorie des Frühlings von Isidore Konti, einem hochbegabten Schüler Kundtmanns in Wien, und einige Indianergruppen von Proctor hervor. Ein grosses Modell zu einem Jefferson-Monument von Ezekiel zeigt all die konventionellen Frauenzimmer mit zerbrochenen Ketten, verbundenen Augen und Wagschalen etc., die einem lange leidenden Sohne unserer Zeit nachgerade zum Ueberdruss geworden sind.

P. Hann

ZUKUNFTSKUNST

Den Tücht'gen könnt ihr nicht bethören,
Dass er mit euch der Zukunft harrt,
Sie mag euch Schwärmern gern gehören,
Bleibt uns nur stets die — Gegenwart!

Max Bewer

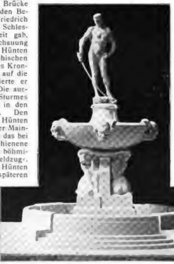


OTTO HEICHERT
TOTENANDACHT

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

EMIL HÜNTEN
(† 1. Februar 1902)

DÜSSELDORF. Am 1. Februar ist der Geschichts- und Schlachtenmaler Prof. **EMIL HÜNTEN**, der erst kürzlich am 19. Januar in voller Rüstigkeit und Frische seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag feierte, nach kurzem Kranksein gestorben. Der Verewigte gehörte fast seit einem halben Jahrhundert zur Düsseldorfer Künstlerschaft. Geboren war Emil Hünten am 19. Januar 1827 zu Paris als der Sohn des bekannten, in Coblenz 1792 geborenen und 1878 daselbst gestorbenen Klavierkomponisten Franz Hünten und erhielt seine erste künstlerische Ausbildung in der französischen Hauptstadt auf der École des Beaux Arts unter Flandrin und später auch bei Vernet. Dann ging er nach Antwerpen und studierte dort unter Wappers und Dykmans weiter. Im Jahre 1854 kam Hünten nach Düsseldorf und wurde, da er die Schlachtenmalerei als seinen Beruf erkannte, Schüler von Wilhelm Camphausen, mit dem herzliche Freundschaft ihn bis zu dessen Tode verband. Sein erstes grösseres Bild, das er in Düsseldorf vollendete, war der Angriff preussischer Kürassiere aus der Zeit des siebenjährigen Krieges, die über eine Brücke sprengen; dieses kam in den Besitz des Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Den Feldzug in Schleswig, der ihm Gelegenheit gab, den Krieg aus eigener Anschauung kennen zu lernen, machte Hünten zuerst bei der österreichischen Brigade, dann im Stabe des Kronprinzen mit. Den Sturm auf die Düppeler Schanzen skizzierte er während des Kampfes. Die ausgeführten Gemälde des Sturmes auf die Schanzen kamen in den Besitz des Kronprinzen. Den Krieg von 1866 machte Hünten als Landwehroffizier bei der Mainarmee mit und illustrierte das bei Velhagen & Klasing erschienene Buch von G. Hiltl: ›Der böhmische Krieg und der Mainfeldzug‹. Der Krieg von 1870/71 gab Hünten reichen Stoff zu seinen späteren Schlachtenbildern. Er schuf eine Reihe bedeutender Gemälde aus dieser Kriegszeit. Eines seiner Hauptwerke ist der im Besitz der Kgl. National-Galerie in Berlin befindliche Reiterangriff bei Elsasshausen (Wörth). Für die Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses malte Hünten das grosse Wandbild: ›Die Schlacht bei Königgrätz‹. Im Verlaufe seines fast fünfzigjährigen Schaffens hat der Verstorbene eine Reihe vorzüglicher Bilder aus der Zeit des siebenjährigen Krieges, aus den Freiheitskriegen und den Feldzügen im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts gemalt, grosse und kleine Schlachtenbilder und auch humoristische Episoden. Alle seine Darstellungen zeichnen sich durch grosse Naturwahrheit, eine sehr gediegene Zeichnung, insbesondere auch der Pferde, und eine sorgfältige Durchführung aus. — An Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen hat es dem Verewigten nicht gefehlt. Er war seit 1879 Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin und besass Medaillen verschiedener grosser Ausstellungen. Emil Hünten hatte sich nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch wegen seines vornehmen, liebenswürdigen Charakters und bis ins hohe Alter ihn frisch erhaltenden lebhaften, anregenden Temperaments allgemeiner Wertschätzung zu erfreuen und sein Hinscheiden bedeutet für die Künstlerschaft einen grossen Verlust. — **OTTO HEICHERT**, einer der begabtesten jüngeren hiesigen Figurenmaler, ist in den Lehrkörper der Königsberger Akademie berufen worden und wird demnächst dorthin übersiedeln. Der noch jugendliche Meister, er ist 1868 in Kloster Gröningen bei Halberstadt geboren, kam schon im Alter von vierzehn Jahren auf die Düsseldorfer Kunstakademie, wo er seine künstlerische Ausbildung erhielt. Die Professoren Hugo Crola, Peter Janssen und Eduard von Gebhardt waren seine Lehrer. Für sein treffliches Bild die ›Dorfältesten‹ erhielt Heichert 1895 in Berlin die kleine goldene Medaille. Sein grosses Gemälde ›Eine Veteranen-Versammlung‹ hat die ›Verbindung für historische Kunst‹ erworben, ein grosses Bild ›Todesstunde‹ gelangte, wie erst jüngst i. d. Z. berichtet, in die Antwerpener Galerie. Eine zeichnerische Vorstudie zu einem neuen Bilde ähnlichen Charakters geben wir in der Beilage dieses Heftes. tz.



HUGO LEDERER ENTWURF FÜR DEN UNIVERSITÄTSBRUNNEN IN BRESLAU •

BRESLAU. Der Direktor des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Dr. phil. **CARL MASNER**, ist zum Professor ernannt worden. — Für den auf dem Universitätsplatze geplanten Schmuckbrunnen ist der in der vorjährigen Konkurrenz mit dem zweiten Preise bedachte, nebenstehend abgebildete Entwurf des Bildhauers **HUGO LEDERER** (Berlin) jetzt definitiv zur Ausführung gewählt worden.

BERLIN. Von der „*Secession*“ ist der Austritt einer Anzahl von ›Unzufriedenen‹ zu melden. Es zählen dazu Willi Döring, Otto H. Engel, Oskar Frenzel, Victor Freudemann, Rich. Friese, Hermann Hendrich, Paul Hoeniger, Felix Krause, Karl Langhammer, Hugo Lederer, Franz

Lippisch, Hans Looschen, Mart. Schauss, Max Schlichting, Max Uth, Julie Wolf-Thorn, nach deren Ansicht, wie es in einer öffentlichen Erklärung heisst, die Secession das nicht erfüllt habe, was von ihr erwartet wurde. Sie sei nicht eine Stätte geworden, an der sich jede Richtung der Kunst gleichmässig aussprechen konnte. Durch zu starke Betonung einer Kunst bestimmter Richtung und durch übermässiges Heranziehen des Auslandes habe sie nicht genügend die Interessen ihrer ordentlichen Mitglieder und der deutschen Kunst gefördert. Die letzten Ausstellungen der Secession, ebenso wie die in der Januar-Hauptversammlung vorgenommene Wahl des Vorstandes und der Ersatzmänner, die eventuell als Jury fungieren, hätten eine derartige Verschiedenheit der künstlerischen Grundsätze ergeben, dass ein weiteres Zusammenarbeiten aussichtslos erscheine. Aus ähnlichen Gründen seien seit Gründung der Berliner Secession bereits achtzehn Mitglieder ausgetreten. In einer zu diesem Zwist vom Vorstand der ›Secession‹ erlassenen Erklärung heisst es, er sehe sich nicht veranlasst, in eine Polemik mit den ausgeschiedenen Künstlern einzutreten. Die einzige künstlerisch mögliche Antwort werde die nächste Ausstellung der Secession sein. Der Vorwurf der Einseitigkeit werde durch die Namen des Vorstandes hinlänglich widerlegt. Unterzeichnet ist diese Erklärung von Max Liebermann, Walter Leistikow, Ludwig von Hofmann, Louis Corinth, August Gaul und Fritz Klimsch.

BERLIN. Der Präsident der Akademie der Künste, Geheimrat Prof. HERM. ENDE wird zum 1. April sein Amt als Vorsteher eines Meister-Ateliers für Architektur niederlegen. Der Künstler vollendete am 4. März sein dreiundsiebzigstes Lebensjahr. — Eine von WERNER BEGAS ausgeführte Büste seines Vaters Reinhold Begas ist vom preussischen Staat zur Aufstellung im Neubau der akademischen Hochschule für die bildenden Künste angekauft worden. — Die Ausschmückung der Lessingbrücke ist nach einem Beschluss der städtischen Kunstdeputation dem Bildhauer Prof. OTTO LESSING übertragen. Vier Reliefs sollen Scenen aus den Werken G. E. Lessings (Nathan der Weise, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm) darstellen. — Der in Blankenese wohnende Landschafter K. OESTERLEY wurde durch die Verleihung des Professor-Titels ausgezeichnet.

INNSBRUCK. Das für dieses Jahr fällige Stipendium der Adolf Pichler-Stiftung wurde in der Höhe von 200 Kronen dem Maler AUGUST FRECH, hierselbst, verliehen.

BUDAPEST. Das erste Heft der von uns bereits angekündigten Kunstzeitschrift ›Müvészet‹ Kunst) ist vor kurzem erschienen. Wie wir bereits erwähnten, ist dieses Organ als Jahresprämie für die Mitglieder des Landesvereins für bildende Künste bestimmt und erscheint, von diesem Vereine subventioniert, im Verlage von Singer & Wolfner hierselbst. Der Redakteur ist der Kunstschriftsteller Karl Lyka. Material, Ausstattung, Illustrationen entsprechen den höchsten Anforderungen, ebenso der Text. Von den Aufsätzen wollen wir besonders hervorheben: Barth. Székely's neue Kartons für die Burg Vajda-Hunyad von Karl Lyka; Nationale Kunst von Josef Diener-Dénes; Erno Vajda schreibt über seine Erfahrungen, welche er in verschiedenen Arbeitervereinen gelegentlich seiner Vorlesungen über Kunst daselbst gemacht hat. Ödön Lechner's neues Postsparkassengebäude wird von Ödön Gerö besprochen. — Bilderbeilagen sind nach Werken von S. Rippl-Rónai, L. Mednyánszky, O. Kacziány, P. Vagó beigegeben und ausserdem über sechzig Illustrationen in den Text verstreut. — Im Künstlerhause ist das auch in Berlin ausgestellt gewesene Triptychon ARPAD FESZTY'S ›Grablegung Christi‹ ausgestellt. Das Bild wurde seiner Zeit in diesen Blättern besprochen (S. 94 des lauf. Jahrg.) und wir können nur so viel hinzufügen, dass das Bild seitdem nicht besser geworden ist. — In *Nemzeti Szalon* ist eine grosse Kollektion von Bildern und Studien MICHAEL ZICHY'S ausgestellt; alles Arbeiten aus längst vergangenen Zeiten. Die Ansichten über Kunst haben sich seitdem gründlich geändert — und trotzdem macht es grosses Vergnügen, Arbeiten, welche man vor zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren gesehen hat, und welche damals ausserordentliches Aufsehen erregten, wiederzusehen und zu konstatieren, dass Zichy einer der genialsten Zeichner unserer Zeit ist. A. T.

KARLSRUHE. Der an der hiesigen Akademie der bildenden Künste bereits als Hilfskraft thätige Maler WALTER CONZ wurde zum etatsmässigen Professor ernannt.

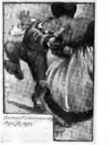
FRANZENSBAD. Mit der Ausführung eines dem verdienstvollen Gründer und ersten Arzt von Franzensbad, Dr. Bernhard Adler, zu errichtenden Denkmals wurde der Bildhauer CARL WILFERT in Eger betraut.

GESTORBEN. In Prag am 3. Januar die Landschaftsmalerin CHARLOTTE VON MOHR-PIFFENHAGEN; in München am 14. Januar der Maler HANS HÖSCH; in Canterbury am 7. Februar, neunundneunzig Jahre alt, der Nestor der englischen Künstlerschaft, der Tiermaler SIDNEY COOPER.

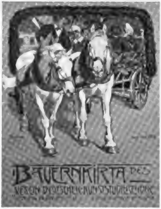
VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. Acht Künstlerinnen und ihre Gäste haben, so wie im vergangenen Jahr, bei *Pisko (Kunst-Salon)* ihre Werke ausgestellt. Diesmal leidet das Gepräge der Ausstellung etwas dadurch, dass die ausgesprochenste Individualität der Gruppe, ihr stärkstes Temperament, die Bildhauerin FEODOROWNA RIES, ausser durch eine kleine in Thon modellierte Kindermaske, nicht vertreten ist. So muss sich denn alle Aufmerksamkeit auf die Bilderschau konzentrieren, und hier sind zwar recht gute Arbeiten zu finden, aber keineswegs tiefe Stimmungserreger. Frau FLORIAN WIESINGER, die bekannte Landschaftsmalerin, welche der Schindler-Schule entstammt, hat mit staunenswerter Produktivität eine grosse Anzahl Landschaftsausschnitte und Blumenstudien gebracht. Ihr lebhafter, für Naturvorgänge sehr empfänglicher Sinn lässt sie mühelos die verschiedenartigsten Motive finden. Nur durchblättert sie etwas zu hastig und in zu oberflächlicher Weise das Buch der Natur. Mit viel Talent die charakteristische Form eines Bildes erfassend, weiss die Künstlerin aber nicht dasselbe dann genügend zu vertiefen, und durch Eliminationen von nebensächlichen Zufälligkeitsmomenten einen gedrängten, festen Stimmungsausschnitt herauszukrystallisieren. Der Beschauer fühlt sich angeregt, aber nicht festgehalten. Es ist schade, dass diese unleugbar sehr veranlagte Künstlernatur nicht durch Selbsterziehung sich aufschwingt, ihr Bestes zu geben. Modern gebildete Talente sind die Porträtmalerinnen SUSANNE

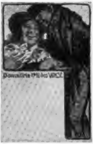
KÜNSTLERISCHES VOM MÜNCHENER KARNEVAL 1902



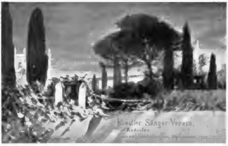
H. TOLD fe:.
Postkarte von der „Bauernkirta"



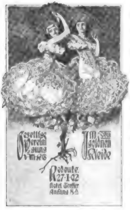
FESTKARTE PAUL JUNGHANNS fec.



P. JUNGHANNS fec.
Postkarte von der „Bauernkirta"



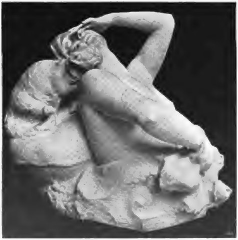
FESTKARTE GEO M. MEINZOLT fec.



FESTKARTE H. BEK-GRAN fec.

Granitsch und **Eugenie Munk**. Erstere besonders weiss ihre Porträts sehr breit, kräftig und einfach zu gestalten. Allerdings lässt die etwas derbe Realistik der Auffassung kein Gefühl eines höheren Interesses an der Psyche der dargestellten Persönlichkeit aufkommen. Zu erwähnen ist noch eine gut und lebendig erfasste Truthahnstudie von **Marie Egner**, Fischerboote von **Bertha v. Tarnoczy**, und ein etwas miniaturartig aufgefasstes, aber liebevoll gesehenes Porträt der Dichterin M. von Ebner-Eschenbach von **Marie Müller**. Unverkennbar ist aber in dieser Ausstellung eine gesteigerte Leistungsfähigkeit der Künstlerinnen zu bemerken. Nicht wie früher sind anmutige, limonadenhaft süssliche Themen, wie es sonst Kunstgepflogenheit der Damen war, behandelt. Die Lebensauffassung der malenden Frauen ist eine tiefere, ernstere geworden; ihre Konzeptionen schliessen sich dem Gedankenzug der modernen Empfindungsthemen an. Das Hübsche ist dem Wahren gewichen. — Auch in der Galerie *Miethke* sind einige gute Sachen zu sehen. Von Deutschen haben die Münchner **Otto Henschel** und **Erich Kuithan**, ersterer eine Apotheose der Kaiserin Elisabeth, letzterer eine Reihe Landschaftsbilder ausgestellt. **Franz Ruben** aus Venedig ist mit allerlei Architekturen und Naturstimmungen vertreten, und von **Ismael Gentz** aus Berlin ist eine ganze Sammlung von Original-Algraphien, sehr lebendige Künstlerporträts, da. Zwei Oesterreicher, **Oskar Herrmann** aus Triest und **Max Kurzweil**, Mitglied der Wiener Secession, erregen unsere Aufmerksamkeit. Oskar Herrmann sucht seine Künstlervision in einem Frauentypus zu konzentrieren. Er malt weisse, leuchtende, mysteriöse Frauenantlitze, aus denen brennendschwarze Augen hervorglühen. Eine gewisse hysterische Fixität des Blickes giebt diesen Typen einen unnatürlich krankhaften Zug. Es ist zu viel Pose in den Idealgestaltungen Herrmanns. Wirklich interessant wird der Künstler da, wo er nicht gewollt interessant ist. So das Porträt einer Dame in schwarzem, dekolletiertem Atlaskleid. Auch hier sehen wir ein trauriges, ermattetes, fragendes Frauenantlitz. Aber es ist wirkliches Erlebnis in diesen Zügen, in der müden, lässigen Haltung, in den merkwürdig hageren, unschönen Händen. Kurzweil wirkt wie ein Franzose. Er erinnerte in seinen ersten Bildern sehr an Alexandre, dessen Linieneffekte von sich biegenden Frauenkörpern ihn sehr beeinflussten. Nun ist er weitergeschritten und hat sich zu einem ungemein feinen Koloristen entwickelt. Ganz reizvoll suggestiv wirkt das Frauenpastell „In Gedanken“ betitelt. Das dunkelviolette Kleid der Frau hat einen dumpfen, dunkeln Stiefmütterchenton, welcher seine suggestive melancholische Wirkung über das ganze Bild breitet. Das halbverlorene Profil der Nachdenklichen, ihre braunrötlichen Haare, das rotviolette Flimmern des Hintergrundes sind von einer ganz ausserordentlichen Harmonie der Valeurempfindung. Gleiche Vorzüge weisen das Pastell „Gelbe Blätter“ auf, und die kleinen Naturaphorismen des Künstlers besitzen die gleich anziehenden Eigenschaften, welche eine koloristisch fein und geschmackvoll fühlende Individualität in ihnen auslöst. — Eine für Wien sehr wichtige Kunstangelegenheit hat jüngst ihre Lösung gefunden. Die Vereinigung des historischen Museums, welches die Stadt Wien baut mit der vom Unterrichts-Ministerium gegründeten staatlichen „*Modernen Galerie*“, ist im Wiener Gemeinderat sanktioniert worden. Die Verwaltung der Stadt Wien räumt in dem von ihr zu erbauenden Museum der „Modernen Galerie“ das oberste Stockwerk ein. Der Staat giebt für zu erwerbende Kunstwerke jährlich 60000 Kronen, die Gemeinde Wien 30000, und das Land Nieder-Oesterreich 20000 Kronen. Den Direktor des Museums ernennt das Ministerium, aber auf Terna-Vorschlag der Stadt und des Landes. Ausserdem wird noch ein aus sechzehn Mitgliedern bestehendes Kuratorium ernannt, welches sich folgendermassen zusammensetzt: Von staatlicher Seite werden gestellt der Vorsitzende und dessen Stellvertreter; von der Gemeinde und dem Land drei, resp. zwei Vertreter, vom Kunstrat zwei Vertreter; diesen bureaukratischen Persönlichkeiten werden sechs Künstler zur Seite gegeben, Künstler in allen Schattierungen der alten und der neuen Richtung. Dieses Kuratorium soll die Ankäufe beschliessen, der Direktor hat nur das Vorschlagsrecht. Um allfällige Besitzstreitigkeiten bei einer möglichen Abtrennung der „Modernen Galerie“ vom städtischen Museum zu vermeiden, soll darauf geachtet werden, dass eine genaue Trennung der Dispositionsgelder eingehalten wird und bei jeder Erwerbung sofort die Feststellung des Eigentumsrechtes von Staat, Stadt oder Land erfolgen. Es sind das so ungemein komplizierte und verwickelte Verhältnisse, dass sie einer *gesunden* Entwicklung der „Modernen Galerie“ unmöglich förderlich sein können. — Auf der am 1. Februar eröffneten XIII. Ausstellung der ›Secession‹, von der im nächsten Heft ausführlich berichtet werden wird, wurden in den ersten Tagen bereits namhafte Verkäufe abgeschlossen. Darunter zählen als vom ›Niederösterreichischen Landtag‹ für die „Moderne Galerie“ erworben die nachstehenden Werke: Ferdinand Andri ›Slovaken‹, Friedrich Koenig ›Einsamkeit‹, Baron F. Myrbach ›Föhren‹ und Ernst Stöhr ›Juniabend‹. B. Z.

MÜNCHEN. *Die Künstlervereinigung „Phalanx“* hat in ihrem Lokal an der Finkenstrasse nunmehr ihre zweite Ausstellung eröffnet, die viel Hübsches, wenn auch nicht sehr viel Neuartiges, enthält. Als Gast ist Ludwig v. Hofmann in diesen Kreis eingezogen, nicht eben mit glänzenden Leistungen, aber doch mit respektablen Arbeiten, von denen namentlich die kleineren durch poetisches Gefühl, edle Raumkunst und Farbenzauber anziehen, wie das skizzenhafte Triptychon ›Märchen, Phantasie und Träume‹. Ein treffliches Stück Eindrucksmalerei ist das Bild ›Ruhige See‹ mit seiner seltsam flimmernden Luft. Am wenigsten unbedingte Freude bringt wohl das ›Verlorene Paradies‹. Lebensgrösse bedingt ein anderes Mass von Naturstudium, als es diese Figuren und gar noch das Detail der Landschaft verraten. Wassily Kandinsky, der originelle russische Kolorist, der rein um der Farbe und nur um der Farbe willen malt, brennt allerlei koloristische Feuerwerke los und wendet die verschiedensten Techniken an, Oel, Tempera und Lackfarben, welch letztere leider so stark glänzen, dass man das Bild kaum sieht. ›Herbsttage‹ und ›Die helle Luft‹ mit den spazierenden Biedermaierdamen gehören zu den besten von den Arbeiten Kandinskys — ihren Reiz haben sie alle. Zahmer, aber auch feiner und toniger ist Leon Kojen. Von ihm sind ein paar sehr anziehend gestimmte ›Dorfidyllen‹ da, blau gekleidete Mädchen im Waldschatten, ein ›Dorfparadies‹, das wahrhaft idyllisch lieblich wirkt und eine ganz selbständige Art, die Landschaft zu sehen verrät. Der talentvolle russische Zeichner Alexander Salzmann hat nur zwei Tempera-Friese aus dem russischen

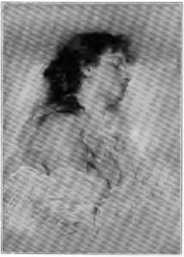


JEAN-B. AUG. DAMPT FRAU MIT KATZE

Volksleben gebracht, die scharfe Beobachtung zeigen. Ein vierter Russe, NIKOL. KOUSNITZOW ist durch das originelle Bildnis eines Radfahrers vertreten, welcher eben in voller Flucht eine Kurve nimmt. Die Bildhauer WALDEMAR HECKER und WILHELM HÜSGEN steuerten Bildnisreliefs und Masken in bekannter, talentvoller Art bei, RUDOLF BOSSELT schöne Kleinbronzen, Medaillen und Plaketten, darunter die vornehme grosse Widmungsmedaille an den Grossherzog von Hessen. Den Rest des Raumes füllen kunstgewerbliche Arbeiten, unter welchen HANS CHRISTIANSEN's Scherrebecker Teppiche in erster Linie stehen mit ihrer prächtigen Farbengebung und der starken und schlagenden Stilisierung ihrer Zeichnung. Von den Münchener Vereinigten Werkstätten und anderen, auch Darmstädter Künstlern, ist viel Schönes zu sehen und die bekanntesten Namen sind vertreten. □

GRAZ. Der Steiermärkische Kunstverein brachte im Februar eine Ausstellung des Gesamtwerkes des gänzlich in Vergessenheit geratenen steirischen Malers FERD. MALLITSCH (1820—1900). Mallitsch hatte sich 1848 enge an Robert Waldmüller geschlossen, dessen Kunst damals in Wien für umstürzlerisch, für eine Art Secession gehalten wurde. Später zog sich Mallitsch auf sein Gut in den Windischbüheln (Untersteiermark) zurück und schuf dort, ohne dass auch nur ein leiser Hauch der späteren Kunstentwicklung zu ihm gedrungen wäre, auf eigene Faust eine grosse Anzahl Genrebilder, Porträts, Landschaften, Studien aller Art. Es ist ausserordentlich interessant zu beobachten, wie der Künstler, dessen Hauptwerk ›Der Findling‹ (im Besitze der k. k. Hofmuseen) einem guten Waldmüller zum Verwechseln ähnlich sieht, allmählich den Schuleinfluss abstreift und sich im steten Verkehr mit der Natur zu einer intimen Eigenart durchringt, die manchmal fast modern anmutet. Die Ausstellung bedeutete eine Ueberraschung, die Entdeckung des vielleicht beachtenswertesten steirischen Malers des neunzehnten Jahrhunderts. — Gleichzeitig fand, von der Museumsdirektion veranstaltet, eine Wanderausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen Oesterreichs statt, die neben gemalten und gezeichneten Stilisierübungen eine gute Auswahl ausgeführter Arbeiten (Schmiedeeisen, Holz, Glas, Keramik, Gewebe u. s. w.) brachte. Es ist dies die erste Vorführung der im ganzen befriedigenden Erfolge, welche das 1899 ausgegebene neue Programm für den kunstgewerblichen Unterricht in Oesterreich gezeitigt hat: Der Nachdruck liegt nicht mehr auf der Nachahmung alter Stile, sondern auf dem Studium der Natur und auf selbständiger Stilisierung der Naturformen. E.

BERLIN. Die Ausstellungen bieten wieder einmal wenig Interesse. Eine kolossale Aufhäufung von Arbeiten, aber nirgends eigentliche Schöpfungen. Im *Künstlerhause* ist der Nachlass von CARL LUDWIG ausgestellt. Wenn man nicht von früheren Gelegenheiten her wüsste, dass der Künstler eine beachtenswerte Erscheinung war — diese Vorführung müsste grossen Zweifel an seiner Potenz erregen. Was hier zu sehen ist, stellt in der Mehrzahl nur Ansichten vor aus allerlei schönen Erdenwinkeln, in die man sich zur Sommerszeit erholungshalber gern zurückzieht; aber Kunstwerke kann man diese sachlichen Niederschriften nicht nennen. Am meisten befriedigen noch einige kleinere Studien aus Tirol wegen ihrer Frische. — Bei *Schulte* hat die Berliner Vereinigung *„Jagd und Sport“* den Oberlichtsaal occupiert. Hier steht die Sachlichkeit ebenfalls zu breit im Vordergrunde. Jedenfalls giebt es keine erwähnenswertere Kunstgenüsse und kein Werk, das mit dem in einem Nebenraum vorhandenen grossen Bilde von HEINRICH ZÜGEL ›Die Sauhatz‹ zu konkurrieren vermöchte. In seiner schönen, breiten Art schildert der hervorragende Künstler, wie ein mächtiger Eber von fünf Rüden gestellt wird und sich ihrer zu erwehren versucht. Ausgezeichnet ist die lebhafte Bewegung der Tiere erfasst und wiedergegeben. Es ist ein mächtiger, an Snyders' beste Leistungen erinnernder grosser Zug in dem Bilde. Die Farbe ist kühler, als man bei Zügel gewohnt ist, und der Landschaft, in der sich die Scene abspielt, fehlt es an Räumlichkeit. Trotzdem verdient das Werk reichliche Bewunderung. Eine Kollektion von Bildern des Ehepaars MICHAEL und ANNA ANCHER erregt weniger Teilnahme, als man erwarten sollte. Einzig ein paar Interieurs der Künstlerin mit je einer weiblichen Erscheinung darin zeigen malerische Intentionen und fesseln durch ihre bescheidene Schönheit. Sehr gute Sachen haben die *„Münchener Graphiker“* zu zeigen; GEORG BRAUMÜLLER, HERMANN VÖLKERLING und HEINRICH WOLFF treten am stärksten hervor. — ADOLF OBST und REINHOLD BRESSLER stellen bei *Keller & Reiner* Studien und Skizzen von der China-Expedition aus. Auch hier handelt es sich nicht um Kunst. Eine grosse Zahl dieser Blätter könnte ohne Schaden durch Photographien ersetzt werden. Man kann höchstens die Energie bewundern, mit der beide Künstler gearbeitet haben. Obst ist unstreitig der begabtere und bringt es sogar hier und da zu Stimmungsbildern. Imposanter wirkt die Kollektiv-Ausstellung von OTTO HIERL-DERONCO. Der Künstler versteht sich jedenfalls auf den Effekt, freilich nur auf den



CHARLES CHAPLIN SCHLAFENDE

DER ERWEITERUNGSBAU DER BREMER KUNSTHALLE ● ● ● ●

Architekt: ED. GILDEMEISTER

groben; aber seine Arbeiten geben mit allen ihren Mängeln in den Ausstellungen viel her. Seine Methode, grelle grüne, rote, gelbe Farben aus Schwarz oder aus einem sehr dunklen Braunrot strahlen zu lassen, ist einfach genug und lässt auf die Begabung des Künstlers nach der koloristischen Seite hin höchstens negative Schlüsse zu. Von der Lichtführung darf man nicht reden; denn nach dieser Richtung herrscht die ärgste Willkür auf seinen Bildern. Bleibt als bester Reiz die Schönheit der Weiber, die der Künstler malt. Und die ist vielleicht auch nicht einmal nach jedermanns Geschmack. Die spanischen Tänzerinnen, die Hierl-Deronco mit so viel Elan an die Rampe treten lässt, passieren; aber ganz unerträglich sind die weiblichen Gestalten auf des Künstlers grossem Bilde ›Der Liebesgarten‹. Aus der Schilderung, die Pierre Louys in seinem Roman ›Aphrodite‹ giebt, wäre mehr zu machen gewesen. Welche zauberischen Wirkungen hätten mit diesen verschiedenfarbigen nackten Körpern erzielt werden können, wenn Hierl-Deronco in der That Gefühl für die Farbe hätte. Aber da ihm dieses fehlt, hat man das Recht zu bemerken, dass seine Akte äusserst mässig gezeichnet sind. Die hier ebenfalls vorhandene ›Heilige‹ überragt die Werke seiner letzten Zeit an künstlerischer Qualität bedeutend. Schade, dass der zweifellos begabte Künstler es vorgezogen hat, auf dem Wege der billigen Erfolge Anerkennung zu erlangen! H. R.

KÖNIGSBERG. *Teicherts Kunsthandlung* brachte zu Beginn des Jahres eine ganze Kollektion Bilder, wohl an fünfzehn Stück und zum grössten Teil Landschaften, des Müncheners Adolf Chelius, freundliche Bildchen für das grosse Publikum, ohne besondere Note, welche jedoch ihre Käufer finden dürften. Dagegen fanden wir einige Radierungen unseres heimischen Landschaftsmalers Olof Jernberg ausgestellt, welche uns diesen Meister nicht nur als glücklichen Beherrscher der Radiertechnik zeigen, sondern in denen er auch, wie in seinen uns bekannten Bildern, grosse Motive und packende Stimmungen zum Ausdruck bringt, mithin auch auf diesem Gebiete wirkliche Kunstwerke zu schaffen weiss. Im Februar gab's Landschaften von Otto Rabe-Zoppot und der Elbingerin Elise Wilhelm. — Bei unserem letzten Besuche des Salons „Neue Kunst“, Anfang Februar, fanden wir daselbst eine grössere Kollektion Landschaften von Ascan Lutterroth-Hamburg. Diese Landschaften passen nun eigentlich in diesen Salon weniger hinein, denn sie nehmen sich unter den übrigen, ausschliesslich modernen Gegenständen, recht zahm aus. Doch auch sie finden ihr Publikum, welches über die Lieblichkeit und Milde dieser fast durchweg südlichen Motive in Entzücken gerät. — Bei *Hübner & Matz* sahen wir drei grössere und eine Anzahl kleinere Gemälde in Gouache des jungen heimischen Malers Robert Budzinski, welche einen grossen Fortschritt gegen dessen frühere Arbeiten gerade nicht verraten, denn die ›Froschkönig‹ und ›Märchen‹ benannten Bilder bekunden kein sehr eingehendes Aktstudium. An der Akademie wird an die Stelle des verstorbenen Professor Sachs, wie schon in einer Münchener Notiz d. vor. H. erwähnt, der Graphiker Heinrich Wolff treten. Von der Berufung des Düsseldorfers Otto Heichert ist a. S. 281 d. H. die Rede.

DRESDEN. Für die Gemälde-Galerie wurde Arnold Böcklin's ›Krieg‹, die erste aus dem Jahre 1896 stammende Fassung, bislang in Berliner Privatbesitz, um den Preis von 38000 M. erworben. Eine Abbildung brachte das ›Böcklin-Heft‹ des Vorjahres (XVI. Jahrg. S. 270).

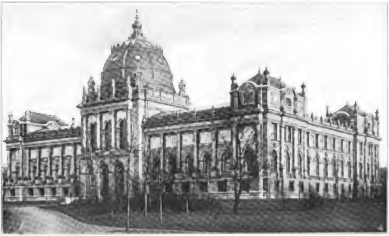
BERLIN. Der Verband deutscher Illustratoren wird der diesjährigen Grossen Kunstausstellung in Moabit als geschlossene Körperschaft fern bleiben, da ihm die bisher gewohnten Räume nicht wieder zur Verfügung gestellt wurden, dagegen wird er sich mit einer stattlichen Kollektiv-Ausstellung an der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf beteiligen.

VERMISCHTES

WIEN. Für ein hier geplantes *Johannes Brahms-Denkmal* sind Max Klinger (Leipzig) sowie die hiesigen Bildhauer Joh. Benk, Karl Kundmann und Rudolf Weyr zu einem engeren Wettbewerb eingeladen worden und haben sich zur Teilnahme daran bereit erklärt.

BREMEN. Der *Erweiterungsbau der Kunsthalle* ist am 15. Februar eröffnet worden, gleichzeitig auch die diesjährige internationale Kunstausstellung, die zum grösseren Teil in den Räumen des alten Baues Aufnahme gefunden hat. Von ihr wird noch ausführlich die Rede sein, heut nur etwas vom Neubau. Durch ihn ist die Kunsthalle um acht zum Teil sehr geräumige Oberlichtsäle und vier Seitenlichtkabinette im ersten Stock bereichert worden, die teils für die Gemäldesammlung, teils für Ausstellungszwecke zur Verfügung stehen. Im Erdgeschoss kommen die neu gewonnenen Räume namentlich dem Kupferstichkabinett und der Skulpturensammlung zu gute. Bekanntlich ist der Neubau der ausserordentlichen Munificenz einiger Bremer Bürger, vor allen Carl Schütte's, zu verdanken. Zwei bremische Architekten, Ed. Gildemeister und Alb. Dunkel, haben die Leitung des Baues in der Weise unter sich geteilt, dass ersterer die Entwürfe für die Fassaden geliefert hat, letzterer die Disposition und Einrichtung des Inneren leitete. Mit grossem Geschick ist die nicht unbeträchtliche Achsenverschiebung der Südseite gegen die Nordseite verdeckt worden. Die Beleuchtung in den neugewonnenen Räumen wird allgemein als mustergültig anerkannt. Für die Säle der Gemäldegalerie ist Rot in verschiedenen Tönen und Grün als Farbe der Wandbespannung gewählt worden, für die Ausstellungssäle ausserdem noch ein helles Weisslichgrau und ein diskretes Blaugrau. Das Aeussere des Neubaues, zu dem das vortreffliche Material des hellgrauen Obernkirchener Sandsteins verwendet ist, hält sich in den Formen italienischer Hochrenaissance. Unsere Abbildung a. S. 286 zeigt den Bau von der Südseite. Die beiden Reliefs neben dem Mittelrisalit sind von dem in Florenz lebenden Bremer Bildhauer Georg Römer ausgeführt, der sich unter dem Einfluss Adolf Hildebrands entwickelt hat. Am Abend des Eröffnungstages veranstaltete die Bremer Gesellschaft in den Parterreräumen der Kunsthalle ein grosses Fest, dessen Erträge zu Anschaffungen für die Sammlungen verwendet werden sollen.

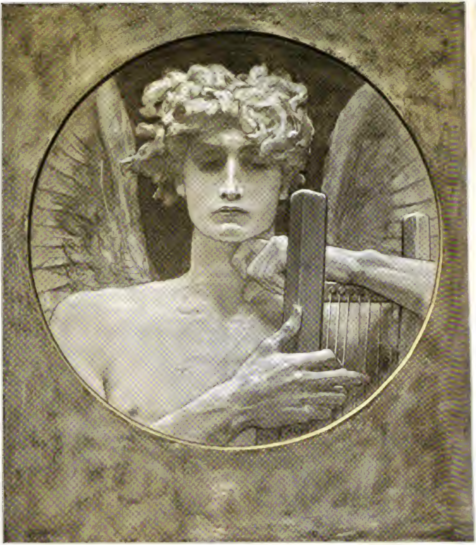
HANNOVER. *Das neue Provinzial-Museum.* Das alte ›Museum für Kunst und Wissenschaft‹ in Hannover umfasste ursprünglich eine Reihe von Sammlungen, welche den einzelnen für künstlerische und wissenschaftliche Zwecke strebenden Vereinen angehörten. Erst als die Provinz diese Bestände übernahm und der Herzog von Cumberland seine bedeutende Galerie alter und neuer Meister und die wertvollen Objekte des ›Welfenmuseums‹ zur Verwaltung und Aufstellung hergab, wurden die vielgestaltigen Schätze zu einer imposanten und einheitlichen Sammlung verschmolzen. Leider liessen sich die Spuren der ehemaligen Zersplitterung in dem aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammenden Gebäude nicht in gleicher Weise tilgen, im Gegenteil komplizierten die verschiedenen Um- und Erweiterungsbauten den Grundriss und mehrten die Unübersichtlichkeit und die Feuergefährlichkeit des Hauses so augenfällig, dass die Ausführung eines modernen Museumsneubaues unumgänglich wurde. Die Stadtverwaltung, für künstlerische Zwecke stets zu opferfreudigem Eintreten bereit, ebnete dem Projekte dadurch den Weg, dass sie die alten Gebäude des Museums und der Cumberland-Galerie für 725000 M. übernahm und der Provinzial-Verwaltung einen geräumigen, freigelegenen Bauplatz



DAS NEUE PROVINZIAL-MUSEUM IN HANNOVER Architekt: HUBERT STIER in der vornehmsten Gegend zur Verfügung stellte. Nach vierjähriger Bauzeit steht das neue Provinzial-Museum am Rande des Maschparkes und gegenüber der künftigen Rathausgruppe vollendet da. Mit einem Kostenaufwande von zwei Millionen Mark ist das Gebäude in Granit und Sandstein nach den preisgekrönten Entwürfen des Baurats **Stier** in Hannover hergestellt. Der rechteckige Grundriss misst in der Front etwa 80, an den Seiten etwa 60 m und umfasst einen geräumigen Hof, der sämtlichen Räumen volles Licht sichert. Vorder- und Rückseite werden durch schmale Eckrisalite und einen breiten Mittelbau gegliedert. Ueber der Mitte der Vorderfassade erhebt sich eine 46 m hohe Kuppel, welche den Ehrensaal, den repräsentativen Hauptraum, betont. Vor den Oberlichtsälen des obersten Frontgeschosses zieht sich eine Reihe von zehn figürlichen Reliefs entlang, in denen die Entwicklung der menschlichen Kultur und Kunstbethätigung von der prähistorischen Zeit bis auf unsere Tage in lebensgrossen, lebendig wirkenden Gruppen dargestellt ist, — weitere Reliefs an den Eckrisaliten und in den Zwickeln über den Fenstern des Mittelbaues ergänzen den reichen skulpturalen Schmuck der Hauptfassade, für welchen die Bildhauer **Gundelach**, **Herting** und **Kösthardt** die Modelle geliefert haben. Das Innere des Gebäudes zeigt eine geschickte Raumdisposition, welche dem Besucher das Durchwandeln der klar und übersichtlich aneinander gereihten Säle und Kabinette leicht und angenehm macht. Eine zweiarmige Treppe, unter welcher die Zugänge zu den Verwaltungsräumen und zu einem grossen Vortragssaale liegen, führt im grossen Vestibül zu den Sälen des ersten Oberstockes und durch ein halbkreisförmig in den Hof hinaustretendes Treppenhaus hinauf zu dem erwähnten Ehrensaal und den rechts und links sich anschliessenden Sälen des zweiten Geschosses. Im ersten Stocke (über dem für Verwaltungs- und Arbeitszwecke dienenden Parterre) sind die Skulpturen und die kulturhistorischen Abteilungen untergebracht, — im Oberstocke vermittelt der grosse Kuppelsaal nach links hin den Zugang zu den naturwissenschaftlichen Sammlungen, den Sälen für Paläontologie etc., — nach rechts zu den zahlreichen Oberlichtsälen und Kabinetten der Gemäldegalerie. In nicht allzu ferner Zeit dürfte das schnelle Wachstum der Sammlungen den Neubau eines selbstständigen naturhistorischen, resp. ethnographischen Museums erzwingen, so dass dann der jetzt bezogene Neubau der Kunst allein zu freier Verfügung steht. — Der *Kunstverein für Hannover*, an dessen Spitze der kgl. Oberpräsident Graf zu Stolberg-Wernigerode steht, hat auch im abgelaufenen Geschäftsjahre wieder eine gedeihliche Entwicklung genommen. Der soeben veröffentlichte Jahresbericht konstatiert, dass trotz der Ungunst der Zeiten die Mitgliederzahl um 346 zugenommen und die Gesamtziffer von 10541 erreicht hat. Das Vereinsvermögen hat sich durch die Entschädigungssumme von 25000 M., welche für den Verzicht auf die alten Rechte an dem früheren Provinzial-Museumsgebäude gezahlt worden sind, auf 104479 M. erhöht; der Haushalt schliesst in Einnahme und Ausgabe mit 165203 Mark ab. Die am 24. Februar 1901 eröffnete, am 18. April geschlossene neunundsechzigste Kunstausstellung hat 875 Kunstwerke zur Anschauung gebracht; von den mit bedeutsamen Werken vertretenen Künstlern seien die folgenden genannt: Osw. Achenbach, Beckerath, Eugen Bracht, Canal, Dettmann, Douzette, Feldmann, Frenzel, Friese, Hamacher, Henseler, Hans Herrmann, R. Hermanns, Hoffmann-Fallersleben, P. und G. Koken, Gabr. Max, Meyerheim, Müller-Kurzwelly, Pietschmann, Rauth, Schuster-Woldan, Seiler, Urban, Voigt, Wenglein etc. Mit plastischen Kunstwerken hatten sich Eberlein, Stuck u. a. beteiligt. Der Verkauf gestaltete sich günstig: 46 Kunstwerke mit einem Gesamterlöse von 32665 M. (gegen 15665 M. im Vorjahre) gingen in Privatbesitz über. Das Gemälde »Die beiden Waisen« von **Erdtelt**-München wurde für das Provinzial-Museum angekauft, »Mondaufgang am Kattegatt« von **Douzette-Barth** a. d. O. erwarb die öffentliche Kunstsammlung mit Hilfe eines Zuschusses von 1000 M., welchen der Kunstverein beisteuerte. Für die Verlosung unter die Mitglieder des Vereines wurden 120 Werke (Gemälde und Skulpturen) für die Gesamtsumme von 51000 M. erworben, der höchste Betrag, welcher seither jeweils für diese Zwecke verwendet ist. Mit dem Verkaufe von etwa 25% sämtlicher ausgestellter Werke ist demnach ein sehr günstiges materielles Resultat erzielt worden. Als Vereinsgabe wurde eine Radierung von **Forberg** nach Osw. Achenbachs Gemälde »Villa Borghese« an die Mitglieder verteilt; für das nächste Jahr ist eine Mappe mit sechs Gravüren nach alten Meistern als Prämie für die Aktionäre in Aussicht genommen. Der Verein tritt mit seinem neuen Geschäftsjahre in eine neue Phase seiner Entwicklung, indem er unter Abänderung seiner alten Statuten künftighin auch die Herstellung von Kunstwerken öffentlichen Charakters, zunächst in der Stadt Hannover, werkthätig unterstützen und für diesen Zweck bis zu 5% der für den Ankauf von Kunstwerken bestimmten Gelder alljährlich verwenden will. Ferner ist seiner Thätigkeit und Wirksamkeit dadurch ein erweiterter Spielraum geboten, dass für die Ausstellung in Zukunft die gesamten Räumlichkeiten im ersten Obergeschosse des alten Museums zur Verfügung stehen, wodurch es ermöglicht wird, das so störende Umwechseln der Kunstwerke zu vermeiden und die Ausstellung von Anfang bis zu Ende als geschlossenes Ganzes zur Anschauung zu bringen. Die auf das Dreifache der bisherigen Flächen vergrösserten Ausstellungslokalitäten, in denen grössere und kleinere Säle mit Kabinetten wechseln, sind mit einem Kostenaufwande von etwa 20000 M. umgebaut und neu dekoriert und werden dem Publikum einen wohligen Aufenthalt und den ausgestellten Werken der zeitgenössischen Kunst eine würdige Umrahmung bieten. Pl.

DRESDEN. Nachdem die *Dresdener Kunstgenossenschaft* nun schon mehrere Jahrzehnte mit dem Plane umgegangen ist, ein Künstlerhaus zu bauen, und auch schon mehrere Preisausschreiben erlassen worden sind, scheint der Plan jetzt der Verwirklichung näher gekommen zu sein. Die Stadt Dresden hat der Genossenschaft angeboten, den seiner Zeit von der Stadt gekauften Platz gegenüber dem Zwinger an der Ostra-Allee gegen einen anderen in der Nähe des städtischen Ausstellungspalastes einzutauschen. Die letzte Hauptversammlung der Kunstgenossenschaft hat diesen Plan gut geheissen. Die jüngeren Künstler gehen darauf aus, an Stelle eines Klub- und Gesellschaftshauses vielmehr ein Ausstellungsgebäude zu errichten, um dadurch für ihre Ausstellungen unabhängig von Stadt und Regierung zu werden. Getragen wird dieser Plan von einer starken Strömung gegen die internationalen Ausstellungen, die unter den Dresdener Künstlern sich jetzt bemerkbar macht. Die Kirchturmpolitik, die sich damit Ausdruck verschafft, wird — wie wir fürchten — den Errungenschaften, die Dresden den drei bedeutsamen Ausstellungen 1897, 1899 und 1901 verdankt, wenig günstig sein. *

Redaktionsschluss: 15. Februar 1902. Ausgabe: 27. Februar 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. - Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. - Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.

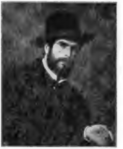


NICOLAUS GYSIS TRAUERNDER GENIUS

NICOLAUS GYSIS

(geboren 1. März 1842, gestorben 4. Januar 1901)

Von Fritz von Ostini



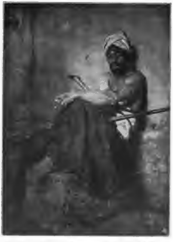
NICOLAUS GYSIS
Nach einem Gemälde Franz von Defreggers aus dem Jahre 1876

Als auf der grossen Internationalen Kunstausstellung im Sommer 1901 pietätvolle Freundeshände den künstlerischen Nachlass von Nicolaus Gysis im Lenbachsaale des Münchener Glaspalastes aufgestapelt hatten, da waren wohl die allermeisten Besucher erstaunt über den Reichtum und die Vielseitigkeit dieses künstlerischen Schaffens. Und doch gab diese Nachlassausstellung zwar von der Vielseitigkeit des griechischen Malers wohl einen deutlichen Begriff, nicht aber von dem Umfang seiner Thätigkeit. Er war kein Maler, von dem man viel redete, er schuf keine Blender und Schlager und hat immer weitab gestanden von dem geschäftigen Getriebe unseres Kunstlebens, soweit es nicht die Kunst allein anging. Als Künstler aber war er immer zu finden und man fand ihn auch. Es ist bezeichnend genug, dass von seiner Hand das Plakat für die Internationalen Jahres-Ausstellungen Münchens stammt, obwohl er doch ein Einsamer war in seiner vornehmen Art, die nichts Charakteristisches hatte für Münchener Schule und Münchener Auffassung allegorischen Wesens. Aber eben jene Vornehmheit, jener krystallreine Adel seines Idealismus waren es, um deren willen man ihn suchte, wenn es galt, ein dekoratives Kunstwerk von hoher Würde zu schaffen. Er war ein Grieche — nicht durch den Zufall seiner Geburt nur — er war ein Hellene in tiefster Seele und er wurde es mehr und mehr, je reifer er wurde. Von der Schule weg ging er ja wohl als der typische Münchener Genremaler jener Zeit — als er sein grossartiges Hauptwerk, den Triumphzug der Bavaria schuf (1899), hatte er sich zu einem unbeschreiblich edlen und persönlichen Stil durchgerungen, auf den man die Bezeichnung Klassizismus nur mit vielen Vorbehalten anwenden darf. Nichts von akademischer Kälte, wie sie sonst an jenem Begriff haftet, nichts von steifer Grandezza — in allem Beseelung, Anmut und dichterischer Geist — in allem Musik und Verklärung! Was die Quellen seiner künstlerischen Ausdrucksweise angeht, hat Gysis äusserlich merkwürdig viel mit Franz Stuck gemein; aber dieser ist der kräftige, fest zugreifende Sinnenmensch und Gysis der weltscheue, feinfühlige Poet; Stucks Muse ist die vollsäftige Germanin im klassischen Gewand — in Gysis' Wesen ist die Kette hellenisch und der Einschlag deutsch, jener ist stärker, Gysis ist reicher, jener ist wärmer, dieser ist reiner!

Man kann ja wohl sagen, dass jeder echte künstlerische Idealismus in einem innigen Verhältnis des Malers zur Natur begründet ist — wie Gysis zur Natur stand, das war schlechthin wundervoll. Der volle Idealismus seines Wesens offenbart sich eigentlich gar nicht in seinen Bildern, sondern in seinen

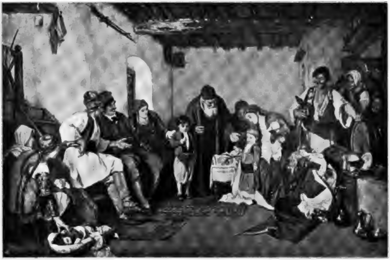
NICOLAUS GYSIS
Nach einer Bildnisherme W. von Rümanns (Ende der 1890er Jahre)

Studien. Er war ein Meister der Technik, in vielen Dingen sogar ein Meister ohnegleichen, wie in gewissen Stilleben u. s. w. Aber im Kampf mit dem Material, in den Reflexionen des Fertigmachens ging auch ihm, wie jedem Künstler, vom keuschen Duft der allerersten Empfindung manches verloren! In seinen zart und doch so sicher hingezeichneten, oft nur hingehauchten Studien aber entwickelt er seine höchste Grazie und seinen feinsten Geist. Ein Zeichner, wie es nur wenige gab, findet und giebt er die korrekte, die charakteristische und die vollendet schöne Form in einem Zug. Das ist seine Art zu stilisieren, eine Art, an der nichts Gewolltes, nur Unmittelbares ist. Gysis'sche Aktstudien zu sehen, ist für den Menschen von höherer Kultur eine Quelle reinsten Genusses. Man fühlt davor, dass sich da nicht einer gequält, sondern dass einer selbst genossen hat im Schaffen. Der zarte, bildmässige Reiz seiner Aktstudien und Kompositionsentwürfe ist bezaubernd; er hat nie schematisch gearbeitet und besass doch in seltenem Masse die Gabe, das Unwesentliche, Zufällige, das individuell Mangelhafte seines Modells zu übersehen. Diese Gabe erwuchs ihm aus einem eminent verständnisvollen Studium der Antike, die er vollkommen persönlich ansah und erkannte — wie gesagt, nicht weil er als Staatsangehöriger des Königreichs Griechenland am 1. März 1842 auf der Insel Tinos (Cycladen) geboren, sondern, weil er in tiefster Seele ein Hellene war, wie die Hellenen Goethe, Hölderlin, wie die Hellenen Beethoven und Böcklin. Seine Erscheinung ist vollkommen original, er kam zu ganz anderen Zielen, als irgend ein anderer, der wie er von der Antike ausging. Oder vielleicht ging er gar nicht *von* der Antike aus? Vielleicht ist er eher *auf* die Antike ausgegangen, geleitet von der Erkenntnis, dass ihre Meister eben auch warmherzige und individuelle Menschen gewesen sind, die lebendige Kunst und nicht klassisch-massgebende Formeln schaffen wollten. Er hat sich die Antike erobert, sie erreicht auf dem Wege über die Natur, mit der Seele hat er das Land der Griechen gefunden. *Ererbtes* Hellenentum giebt es ja heute nicht mehr!



NICOLAUS GYSIS EIN ORIENTALE

Eingangs wurde auf den Reichtum und die Vielseitigkeit von Gysis' Kunst hingewiesen und sie sind in der That bewundernswert; er trieb grosse Monumentalkunst und kleine Genremalerei ernsten und heiteren Charakters, er malte Bildnisse, Stilleben mit einer Virtuosität ersten Ranges, er war Plastiker — ganz besonders allerdings, wenn er malte! — ein Meister sinnvoller und wirkungsreicher Zierkunst, Schöpfer von Diplomen und Plakaten von erlesenem Geschmacke. Heute ein Lyriker der Palette, wie in seiner Frühlingssymphonie von 1888, ging er in der Zartheit seiner dichterischen Empfindung bis an die Grenze des Malbaren und Malerischen — morgen war ihm die Mühe nicht zu viel, ein gerupftes Huhn, ein paar Zwiebeln oder Aepfeln bis zu greifbarer Naturtreue in einer technischen Vollendung auf die Tafel zu bringen, vor welcher die Berufskollegen wie vor einem Rätsel standen; heute malte er resolut mit allen Mitteln realistischer Darstellungskunst ein Stück Leben oder Leiden auf die Leinwand, morgen eine Allegorie oder einen phantastischen Märchentraum so duftig und körperlos, als hätte er den Pinsel in Mondstrahlen getaucht. Er war als Könner stark genug, um die Ausdrucksmittel mit dem Zweck wechseln zu können und, wenn er dies that, so war's nicht Inkonsequenz, sondern Reichtum. Wenn er mit diesem Reichtum, mit dieser Gabe zu gefallen, ein vielbegehrter Modemaler hätte werden und unter dem Druck der Reklame hätte Hunderttausende verdienen wollen, er hätte dies leicht gekonnt. Aber das Ausschlachten von Specialitäten war gegen seine Natur und wer seine Werke in der Entwicklung von der Kompositionsskizze über die Studien zum Bilde verfolgt, begreift, dass



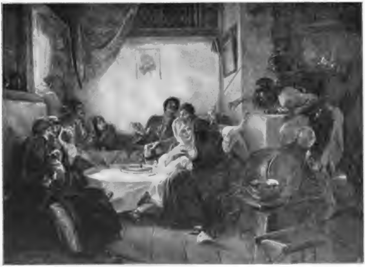
NICOLAUS GYSIS KINDERVERLOBUNG IN GRIECHENLAND

(Photographieverlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin)

dieser Maler nicht fruchtbar werden *konnte*. In allen Stadien des Werdens wendete er zu viel Liebe an seine Arbeit, als dass er hätte zu starker Produktivität gelangen können! In der Gunst des Publikums, in der Volltönigkeit des Ruhmes haben ihn viel Mindere weit überflügelt; aber dafür war Nicolaus Gysis ein Mann, der auch unter seinen Berufsgenossen einer seltenen Ehrerbietung genoss und die glänzende Art und Weise, mit welcher seine Nachlassausstellung im Münchener Glaspalast insceniert wurde, giebt davon Zeugnis. Dem Manne, dem es im Leben so wenig um Glanz und Lärm zu thun gewesen, that man im Tode die denkbar grössten Ehren an.

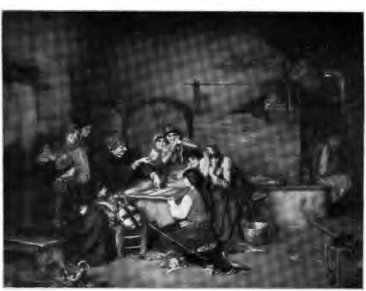
Wie schon erwähnt, wurde Gysis auf einer griechischen Insel, Tinos, 1842 geboren. Er kam als Knabe nach Athen und besuchte hier vom zwölften Jahre an die Kunstschule, ein Beweis, dass sich sein Talent schon früh gezeigt haben muss. Später machte er ebendort die polytechnische Schule durch und kam dann als Zwanzigjähriger nach München, um hier, unterstützt von einem Stipendium, die Kunstakademie zu besuchen. Im ganzen war er sechs Jahre Schüler dieser Anstalt, vier Jahre davon im Atelier Pilotys, dessen Einfluss in den ersten Arbeiten des jungen Künstlers noch sehr deutlich zu spüren ist. Es war, wie gesagt, die richtige Münchener Genremalerei, zu welcher er zunächst gelangte und auch die unvermeidlichen Ausflüge in die „Grosse Historie" im Sinne der Piloty-Schule blieben ihm nicht erspart. Von klassizistischen Neigungen scheint er damals noch nichts gespürt zu haben — jedenfalls fanden sie auf jenem Boden keine Nahrung. Gysis' erstes erfolgreiches Bild war „Josef in Aegypten als Traumdeuter", ihm folgte eine „Judith am Lager des Holofernes", als Preisaufgabe der Akademie. Dann kam die figurenreiche „Hundevisitation", ein Bild voll feinen Humors und anziehender Wirklichkeitsschilderung. „Die Waisenkinder", „Das Enkelkind", allerlei Charakterköpfe, die zum Teil ganz bewundernswert durchgebildet sind, sind weitere Proben jener Richtung seiner Kunst. Als der Krieg von 1870—71 die deutschen Herzen aufrüttelte und höher schlagen machte, nahm auch Gysis warmen, opfermutigen Anteil an den Schicksalen seiner Adoptivheimat. Im Treppenhause des alten Rathauses zu München hängt noch eine allegorische Frauengestalt, die Gysis für eine Siegesfeier gemalt hat, und nicht wenig Aufsehen erregte sein Bild „Die Wirkung der Siegesnachricht von Sedan“, die Lösung einer Preisaufgabe, welche die Akademie gestellt hatte. Mit diesem Werke gewann er sich erst so recht das künstlerische Heimatrecht in München, war er ein deutscher Künstler geworden, obwohl er in seinen Ausdrucksmitteln bald eine Wandlung erfuhr, die ihn von allen schablonenhaften Kennzeichen der Münchener Malerei von damals entfernte. 1872 kehrte er nach Athen zurück und bereiste Kleinasien. Als reifer Mensch und Künstler sah er die Stätten des Orients und des klassischen Altertums wieder, anders wirkten die Zeichen der hellenischen Kultur jetzt auf ihn ein. Er gewann vor allem persönlichen Stil als erste Frucht dieser Reise, wie alle die vielen Piloty-Schüler, die künstlerisch zu Bedeutung kamen, war er erst was Rechtes geworden, als er die Schule definitiv überwunden hatte. Das bedeutet übrigens durchaus nicht das schlechteste Zeugnis, das man dieser Schule ausstellen kann, denn es zeigt, dass einer dort jedenfalls sehr viel gelernt haben muss.

Die ersten Früchte von Gysis' Studienreise nach Kleinasien waren orientalische Genrebilder, vor allem die vortreffliche, in Athen 1873 gemalte „Bestrafung eines Hühnerdiebes in Smyrna“, die in das Dresdener Museum wanderte. Das Bild zeigt schon recht des Malers persönlichen Stil, die innerlich intime, liebevolle Behandlung der Einzelnheiten. Eine gewisse Vorliebe für warme braune Tiefen, die er erst in seiner späteren Periode ablegte, blieb als letzter Rest der Münchener Schuleinflüsse. In Athen vermählte sich der Künstler mit Fräulein Artemis Nasos und kam dann bald wieder nach München, um sich hier dauernd niederzulassen. Eine Reihe seiner Bilder entstand noch unter dem Eindruck jener Orientreise, aus damals gesammelten Motiven, Studien und Stimmungen: „Die Märchenerzählerin“ (Abb. s. S. 295) — eine flachsspinnende Alte mit aufgeregt lauschendem Zuhörerkreis von Kindern —, „Die heimliche Schule“ — ein Alter, der griechische Knaben unterrichtet in ärmlichem Raum —, ferner die hier auch reproduzierten Bilder „Das enthüllte Geheimnis“ (S. 293), „Der Karneval in Griechenland“ (s. unten), und „Die Kinderverlobung in Griechenland“ (S. 291). Zu starker Höhe hebt sich Gysis' Kunst in dem Werke



NICOLAUS GYSIS KARNEVAL IN GRIECHENLAND

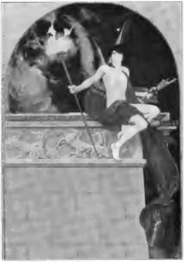
(Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek in München)



NICOLAUS GYSIS DAS ENTHÜLLTE GEHEIMNIS
(Photographieverlag der Photographischen Union in München)

„Die Wallfahrt“ (s. S. 309), das auch den in tiefstem Innern ergreifen mag, der sich sonst durch gemalte Tragik nicht leicht rühren lässt. Der Maler ist selber mit ganzer Seele am Werk gewesen, heisses, heiliges Mitleid, unsägliche Traurigkeit spricht aus allem, aus der Gruppe der Mutter mit dem bleichen Mädchen, das mit krankem Herzen zusammengesunken ist, dem Wallfahrtsorte nah, der ihr Hilfe bringen sollte; unsägliche Traurigkeit spricht aus der blaudunklen nächtigen Landschaft mit dem gespensterhaft von hohem Felsen niederwinkenden Gnadenkirchlein. Gysis, der sich in der Vollendung einer Arbeit überhaupt nie genug thun konnte, hat seinen Stoff hier in einer Weise seelisch durchdrungen, wie wir dies vielleicht nur von den ersten, seelenverwandten Schöpfungen Gabriel Max' sagen können und vielleicht hat der Grieche auch im Vergleich mit diesem noch das grössere Mass von Vertiefung und Innigkeit aufgewandt.

Im Jahre 1882 erhielt unser Künstler als Nachfolger Benczurs eine Professur an der Münchener Kunsthochschule und zwar zunächst als Leiter einer Naturklasse in der originellen Filiale der Akademie, aussen auf dem Maffeianger beim Bahnhof. Immer mehr Verständnis fand seine Kunst und immer feiner und anmutreicher wurde sie. Als er freilich 1888 mit seiner „Frühlingssymphonie“ (s. S. 311) herauskam, diesem Brillantfeuerwerk von Licht und klaren, prismatisch reinen Farben, hat er manchen verwundert und reichen Widerspruch geerntet. Die fast überätherische Grazie dieser Gestalten wurde manieriert gefunden und nicht minder die überraschende Zartheit der Töne — es war ja damals die Zeit des konsequenten Realismus, der Armeleutmalerei, der Spitäler und Holzpantinen, des „wildesten Pleinair“! Jedenfalls bedeutet das Bild einen Markstein in Gysis' Wesen, er blieb fortan der Lyriker unter den Münchener Meistern. Seine „Kunst und ihre Genien“ (s. S. 310), die „Gloria auf Psara“ (s. S. 306), „Die Freude mit Kindern spielend“, „Tanzstunde“ (s. S. 308) sind Werke desselben Geistes, und Werke desselben Geistes, der immer reiner und freier wurde, sind auch die prächtigen Plakat- und Diplomzeichnungen, die unter des Malers Hand jetzt entstanden. Für die dritte „Grosse Internatio-



NIC. GYSIS PLAKAT FÜR DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG 1888

nale“ in München und für die Jahresausstellungen im Glaspalast hat er die hier abgebildeten Plakate geschaffen, das erstere mehr originell und wirksam, das letztere von grandioser Schönheit der Linien und der Komposition. Voll Geist und Hoheit in seiner klugen Symbolik ist das Diplom „Theorie und Praxis der Ingenieurkunst in vereintem Schaffen“, ein musterhaftes Vorbild für Allegorie höheren Stils, überaus edel und durchgeistigt — zu sehr durchgeistigt vielleicht für seinen Zweck — das Diplom, das er 1896 für die „Olympischen Spiele“ gezeichnet (s. S. 305). „Ein trauernder Genius“, der als Eröffnungsbild dieses Heftes gegeben ist, und eine ganze Reihe von Entwürfen zu poetischen und allegorischen Darstellungen der verschiedensten Art, welche wir die Jahre her und ganz besonders 1901 im Glaspalast sahen, zeigen Gysis' Idealismus und seine sublime Zeichenkunst im schönsten Lichte.

Im Jahre 1899 ist sein grösstes Werk fertig geworden, ein dekoratives Kolossalbild für das Nürnberger Gewerbemuseum „Triumphzug der Bavaria“ (s. d. doppelseitige Wiedergabe a. S. 302/3). Die Zeichen des Friedens in der Hand fährt sie heran, von einem Löwengespann gezogen, von freundlichen Genien geleitet. Kunst und Wissenschaft schreiten vor ihr her, die Gestalten des Handels, der Industrie und des Handwerks umgeben den Wagen, den die Liebe des Volkes lenkt. Und rückwärts schreitet ein Genius des Glückes. Das Bild ist ganz licht und mit seltsam neuen Mitteln, unter reichlicher Anwendung von Gold- und Silberfarben gemalt. Diese Technik machte es wohl aus, dass es zunächst unter den farbenreichen modernen Werken seiner Umgebung im Glaspalast ein wenig fremdartig sich ausnahm — je näher, je öfter man es betrachtete, umsomehr nahm es gefangen, umsomehr sah man, welch reifes Können und welche klare Ueberlegung hinter diesen Gestalten sich barg. Die triumphierende Gestalt im Wagen war freilich mehr eine hellenische Muse, wie etwa man sich die unseres Meisters vorstellen mag, als eine Verkörperung des bier- und kraftadel-berühmten Bayernlandes. Aber sie sollte ja auch nur die idealsten Seiten des Landes und Volkes verkörpern!

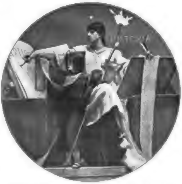
LESEFRÜCHTE

Lorbeer ist ein bittres Blatt,
Dem, der's sucht, und dem, der's hat.

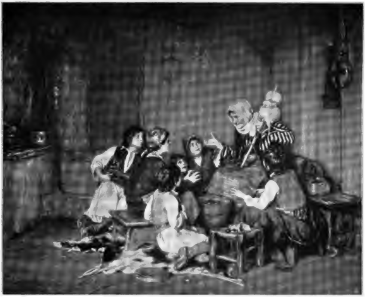
Fliessend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gedieg'ne Schranke
Wird er blitzender Demant.

Was ich vom Kunstwerk will? Dass es schön und sich selber genug sei.
In dem einen Gesetz wohnen die übrigen all.

Emanuel Geibel



NIC. GYSIS PLAKAT DER JAHRES-AUSSTELLUNGEN IM MÜNCHENER GLASPALAST



NICOLAUS GYSIS MÄRCHENERZÄHLERIN

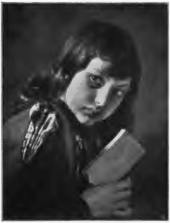
(Photograhieverlag von Franz Hanfstaengl in München)

WIENER AUSSTELLUNGEN:
SECESSION UND HAGENBUND

Wien besitzt jetzt statt eines einzigen drei Kunstheime. Im Verlauf von wenigen Jahren haben sich aus dem Künstlerhaus heraus zwei Secessionen gebildet, und der Kunstfreund, der Kritiker, sie haben vollauf zu thun, um der Fülle neuer Erscheinungen und Bestrebungen folgen zu können.

Besonders trifft dies in diesem Moment zu, wo die „Wiener Secession“ und der „Hagen-Bund“ in ganz kurzem Intervall ihre Ausstellungen eröffnet haben, der „Hagen-Bund“ sogar die Première im neuen Ausstellungslokal gab. Wenn die dekorative Ausgestaltung des Ausstellungsgebäudes, durch eine oberflächliche äusserliche Nachahmung des Wiener Secessionsstils einerseits und durch die Verwendung Münchener und Darmstädter Dekor-Motive anderseits, jener Vornehmheit ermangelt, welche stets der Stempel einer eigenen Kunst-Konzeption ist, so entschädigt dafür das in den Räumen gebotene Bildermaterial. Das Gesamtniveau der Vereinigung ist ein gutes. Sie wandelt auf mässig bewegten, sanft ansteigenden Wegen, wie wir sie am freundlich heiteren Hügelland lieben, Wege, welche die Schrecken abgründiger Tiefen nicht zeigen, aber auch nicht die Seligkeiten freier Bergeshöhen.

Wilhelm Heyda, der Bildhauer und Maler, dessen Temperament oft blitzartig geniale Konzeptionen zeitigt, welche nur zu ungleich ausgeführt, nicht genug überzeugend gelöst sind, um dem Eindruck künstlerischer Grösse die letzte Weihe zu geben, er hat leider diesmal nur an der Fassade des Gebäudes ein banales Relief, welches schon durch die Material-Unechtheit, durch die farbig angestrichenen Gipsmodelungen nicht als Kunst-

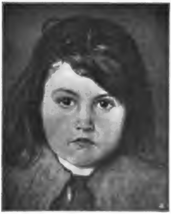


NICOL. GYSIS STUDIE

werk, sondern nur als Plakatzweck betrachtet werden kann.

Fehlt also diese interessante Note in der Hagen-Harmonie, so fällt zunächst als eigenster Karl Mediz auf. Sein Bild „Die Eismänner“, einer Tiroler Sage entnommen, ist ein ehrlich empfundenes Werk. Knorrige, harte ernste Männergestalten stehen auf hohem Felsvorsprung, von der eisigen Gletscherluft umflossen. Sie gehen aus, Wichtiges zu vollbringen, sie sind vereinigt zu willensstarkem Handeln. So spricht es aus den wetterharten Zügen der in ihrem Ausdruck wenig differenzierten Figuren. Die Naivetät der Technik, welcher Mediz sich bedient, die ungeheure Peinlichkeit in der Ausführung der Haare und der langen Bärte, die kleinliche Sorgfalt im Unwesentlichen giebt der Darstellung etwas von der Einfalt der alten deutschen Meister. Und gerade diese Einfalt wirkt als Stärke. Denn sie ist nicht als äusserer Stimmungserreger künstlich erzeugt, sondern wirklich treu aus dem Innern empfunden. Mediz, der jetzt in Dresden lebt, dürfte sich in der Richtung Hodlers, dem er in der Herbheit der Anschauung ähnelt — ohne ihn natürlich noch lange nicht künstlerisch zu erreichen — entwickeln. In die Reihe der symbolischen, oder sagen wir der gedanklichen Bilder gehört auch Walter Hampel's „Eva“, ein gutes, etwas langweiliges Aktbild, ein strukturell sehr richtig erfasster Frauenkörper in etwas banalem Bewegungsrhythmus und ohne stark sinnliches Temperament gegeben. Von den grossen Leinwanden, wie z. B. Franz Thiele's „Helden“ wollen wir lieber absehen, es sind äusserliche, ganz uninteressante Leistungen. Nicht viel Ausbeute, d. h. keine neu klingende Note, keine persönlich starke Projicierung finden wir in den Porträtbildern. L. F. Graf, welcher vor Jahren nach einem Aufenthalt in Frankreich im Künstlerhaus durch seine fein konturierten Physiognomien und durch die Bestimmtheit seiner Linien sehr auffiel, hat leider alle diese Errungenschaften eines seine Eigenart herausarbeitenden Künstlers in Manier verwandelt. Indem der Künstler die Art seiner Technik, weil sie Erfolg hatte, forciert, kopiert er vorerst sich selbst und endet damit, auch andere zu imitieren. So hat er ein Frauenporträt à la Gandara, einen stilisierten Frauenkopf à la Khnopff etc. und sagt schliesslich, da er so vielerlei ausdrücken will, eigentlich gar nichts Wesentliches. — Sehr frisch und gut ist ein Männerporträt von Rudolf Konopa, lieb in der Auffassung, wenngleich leider kreidig und farbenunfroh ein Kinderbildnis von Robert Schiff. Raimund Germela hat die längliche Frauenfigur (Porträt) mit den durch die schreitende Bewegung sich werfenden Kleidern gar zu sehr dem Breslauer Spiro nachempfunden. Besser wirkt er, besonders koloristisch in den spanischen Volksscenen.

Seitdem die internationalen Landschaften



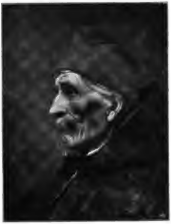
NICOL. GYSIS BILDNISSTUDIE

endgültig verschwunden sind, jene oberflächlichen, durch das Eilzugsfenster gesehenen Resumés aller Weltgegenden, seitdem der Satz: „Dem Landschafter sein Land“ allgemeine Geltung bekommen hat, ist es meist die Landschaftsmalerei, welche in allen Ausstellungen die besten, intimsten Kunstäusserungen giebt. Oesterreich ist so reich an den verschiedensten Naturmotiven, es ist gleich schön in seinen Ebene-Stimmungen, wie in den Wald- und Höhenzügen, dass eine sehr wechselnde vielseitige Wiedergabe von Naturausschnitten den verschiedenartigsten Temperamenten sich bietet.

Konopa, **Ameseder**, **Suppantschitsch**, **Bamberger** sind gute Kenner von Wald und Feld, sind in die Wiedergabe von Licht und Luft mit feinen Sinnen eingedrungen. Weitaus die breiteste, eigenste Art haben aber die aus Oesterreich gebürtigen Gäste des „Hagenbundes“, die zwei Münchener Zügelschüler **Hegenbarth** und **Hayek**, sowie der böhmische Maler **Hudeček**. Die ersten zwei sind stark naturalistische Naturen, welche mit kecken Strichen, mit kräftigen Schlagern das von ihnen gesehene Bild in wohlthuender Frische festhalten. Hudeček hat mehr von dem unendlich feinen Differentismus der von Daubigny abstammenden minutiös gewerteten Malweise. Seine von einem leichten Silbergrau überhauchten Wald- und Wiesenpläne sind wirklich wertvolle Visionen der modernen Naturdarstellung.

„Niemand erinnert weniger an Heinrich Heine als seine Nachahmer“, hat einmal irgendwer sehr richtig gesagt. Dies kann wohl von allen Kopisten eines Stiles oder einer Individualität gelten. Es ist daher wenig Gutes von den symbolisch-mystisch angehauchten, modern thuenden Bildern von **Goltz** oder von den in der Anzahl sehr dominierenden Landschaften von **Kasparides** zu sagen. Wenn man, wie letzterer es beabsichtigt, durch rosarote Wolken blaue Schatten, orangegelbe Himmelsstreifen durch eine kirchenfensterartige Transparenz der Farben, Ideallandschaften durch Naturstilisierungen geben will, so müssen diese Visionen einem eigenen poetischen Empfinden entströmen und mit dem virtuosen Können, mit welchem ein Menard solche Stilisierungen behandelt, übersetzt werden. Die Anempfinder, die mit rascher Anpassung den Pinselstil eines Künstlers äusserlich imitieren, ohne in den Geist des gestellten Problems einzudringen, diese Geschickten, welche so rasch neue Stimmungswerte in gefälliger Modeabschwächung dem Publikum mundgerecht machen wollen, sind eine Gefahr für die ehrlich Strebenden. Nicht zu strenge kann eine Vereinigung solche Elemente ausmerzen, wenn ihr um eine stetige Fortentwicklung, um die künstlerische Kräftigung ihrer Mitglieder zu thun ist.

* * *



NIC. GYSIS EIN NEAPOLITANER

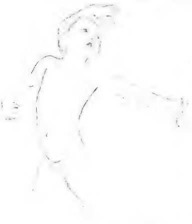
Diese Gefahr vermeidet die *Secession*, indem sie quantitativ eigentlich auf dem Stand, welchen sie bei ihrer Gründung hatte, stehen bleibt. Wenig neue Erscheinungen bietet ihre Ausstellung. Desto intensiver ist das Interesse, welches die individuelle Ausgestaltung der Künstler, ihre immer wachsende persönliche Ausdrucksfähigkeit erregt. Man sieht deutlich die ernste Arbeit des Einzelnen an sich selbst, man sieht die mehr oder minder erfolgreichen, aber immer ehrlichen und wahren Anstrengungen, die in der Richtung einer synthetischen Ich-Auslösung unternommen werden.

Klimt ist mit seinem Hauptbilde, „Goldfische“ benannt (ein weiblicher Akt), nicht rechtzeitig fertig geworden und erst späterhin noch dürfte dies Gemälde der Ausstellung eingereiht werden. Jetzt bringt er ein Frauenporträt und eine Reihe Landschaften. Wenn eine Intelligenz die ihr innewohnende Welterfassung in Formen zu übersetzen vermag; wenn eine phantasiereiche quellende Natur ihr Empfinden in Mysterien von Licht, Luft und Farbenharmonien verwandeln kann, dann ist er ein Meister seiner Kunst geworden. Ein solches Dokument innerster Weltenempfindung ist die Frauengestalt, welche lässig in einen Fauteuil gelehnt, ihr fein modelliertes Antlitz dem Zuschauer zuwendet. In eine vibrierende Atmosphäre ist das Bild getaucht, eine zitternde, hingehauchte Harmonie in Grau. Die graue Tüllwolke der Toilette wertet sich auf dem Grau des Fauteuils, welches in das flimmernde spielende Grau des Hintergrundes verhuscht. Die elfenartige Pinselleichtigkeit Klimts schafft auch die lyrischen Naturmomente, welche eine so weich musikalische Harmonie besitzen. Seine Landschaftsmotive bewegen sich dieses Jahr in keiner neuen Richtung.

Karl Moll bringt vier Landschaften, ein Motiv Nadelwald, dann eine Stimmung-Abendsonne, einen Abend und eine Dämmerung. Man sieht schon aus der Motivenangabe, in welcher Richtung sein Schaffen sich dieses Mal bewegt. Es ist feinste Differenzierung der durch den Wechsel der Tageszeiten veränderten Naturstimmungen. Die so gar nicht auf den Effekt gemalten Bilder setzen sich aus einer Fülle still und wahr empfundener Schönheiten zusammen. Intime Nuancen, die nur ein poetisches Erfassen jener süssesten und melancholischesten Tagesstunden des Ueberganges vom Tag zur Nacht ermöglicht, verleihen den Bäumen, den Wiesenplänen, den Gewässern eine weiche Traumhaftigkeit. Das Regungslose dieser Abschiedsstunde weiss Moll durch die Stille, welche er der durchströmenden, alles umfliessenden Luft zu geben vermag, so auszudrücken, dass man den leisen Atemzug der einschläfernden Natur zu spüren vermeint. Der Weg, von dem im Meister befangenen Schindler-Schüler über die Aufpeitschung einer im Norden erworbenen festen und klaren Naturalistik hinweg, durch die Farbe, Sonne und Licht lehrende impressionistische Wiedergabe hindurch bis zu der Abgeklärtheit einer eigenen Naturerfassung; dies ist eine Entwicklungsetappe, wie sie nur ein Künstler, der auch ein Denker ist, durchmachen kann. **Andri** bringt wieder seine lauten, bunten Volkstypen, er ist sehr farbig, sehr kräftig, sehr fröhlich. **Jettmar**, der immer die Dramatik in der Natur zu gestalten suchte, hat diesmal durch ein Thema, das ihm besonders lag, viel Erfolg errungen. Drei Gewitterstimmungen gestaltet er immer in anderer Beleuchtung und unter anderen Bedingungen wirkend und löste dieses Problem in interessanter Weise. **Bernatzik** bringt ein dekoratives Panneau für einen in Blau gestimmten Raum — die Flamme. Sehr geistvoll ist die Tönung des Bildes in jener mystischen, letzten Farbenausstrahlung einer lodernden Flamme, in dem bläulich schimmernden Schein der spitzen Feuerzacke gehalten.

NIC. GYSIS del.

Wenn wir von Wienern noch **Maximilian Lenz**, **List**, **Nowak**, **Stöhr**, **Myrbach**, **Jäger**, **König** als Landschafter erwähnen und die vielversprechenden Leistungen **Ilse Conrat**'s, einer ganz jungen Schülerin **Van der Stappens**, die durch die Kraft ihres Temperaments und die Reife ihres Könnens auffällt, gedenken, sowie auch der in ihrer Einfachheit so rührenden Grabesfigur **Cancianis**, so haben wir, wenn auch leider nur im Fluge, die hauptsächlichsten Leistungen der Wiener Secessionisten erwähnt. Der



NIC. GYSIS del.

pietätvoll aufgestellte herrliche **Böcklin** (Meeres-Idylle), welcher für die moderne Galerie unlängst erworben wurde, ziert den grossen Mittelsaal, der von **Kolo Moser** eine koloristisch sehr schön und lebhaft wirkende Ausgestaltung erfahren hat. Das Ver-Sacrum-Zimmer enthält farbige Holzschnitte des Malers **Orlik**, welcher in Japan sich diese Kunst erworben und sie virtuos ausübt, und eine Reihe von Amateur-Photographien. Die Gummidrucke **Henneberg**'s, eines auch in Deutschland bekannten Namens, und die des Dr. **Spitzer** zeichnen sich durch künstlerische Lösung landschaftlicher Motive so aus, dass ihnen der Platz in einer Kunstausstellung wohl gebührt.

Vielen Erfolg haben die Gäste aus Deutschland. **Kruse** mit seiner Nietzschebüste, dann **Stuck** und hauptsächlich die Münchener Vereinigung „Die Scholle“.

Die Synthese dieser XIII. Ausstellung der Wiener Secession ist eine Steigerung der Persönlichkeitswerte, eine Individualisierung der Naturanschauung, basierend auf die intensiv verarbeiteten, bleibenden Lehrwerte des Impressionismus.

B. ZUCKERKANDL

APHORISMEN

von Joh. Jacob Mohr

Bei allem vielleicht noch enormen Fortschritt und erweiterten Erkenntnis der Menschen muss der Künstler und Dichter sich in ihr immer an etwas Kindliches, Naives, Unbefangenes wenden können. Findet er es nicht, dann wird es der Kunst zu schwerem Nachteil gereichen.

•

Das schönste Glück des Dichters ist das erhebende Gefühl, das er beim Hervorbringen eines Werkes empfindet; jeder Nebengedanke an Ruhm, Beifall, Erfolg beeinträchtigt dieses Glück.

•

In der Kunst geht aller Fortschritt bloss bis zu einem gewissen Grade; hernach ist alles, da sich ein Stehenbleiben nicht wohl annehmen lässt, Rückschritt.

•

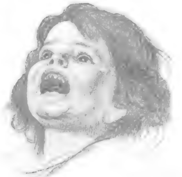
Rein und unbefangen wird selten ein Kunst- oder Dichterwerk beurteilt und genossen; man sieht sich immer nach einem andern um, es mit ihm zusammenzuhalten und zu vergleichen.

•

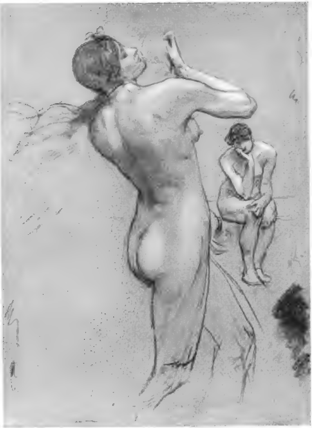
Das eigentliche Wesen der Kunst und Poesie wird immer in etwas Befreiendem liegen. Zuerst aus den Fesseln der Barbarei, dann der Ueberbildung und in künftiger Zeit vielleicht aus der niederdrückenden Wucht des Wissens und der Erkenntnis.

•

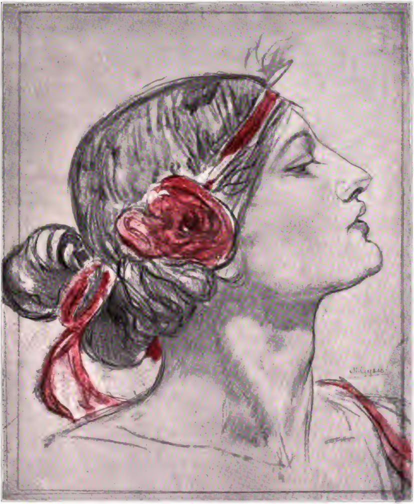
Es unterliegt keinem Zweifel, die Kunst hat ihr Gesetzbuch; ein grosses Genie kann es vielleicht hier und da ändern, es erweitern; aber es ganz ausser acht lassen, etwas seinem Geiste Fremdes und Widersprechendes hineintragen, das darf es nicht; es fällt ihm auch gar nicht ein, es zu thun.



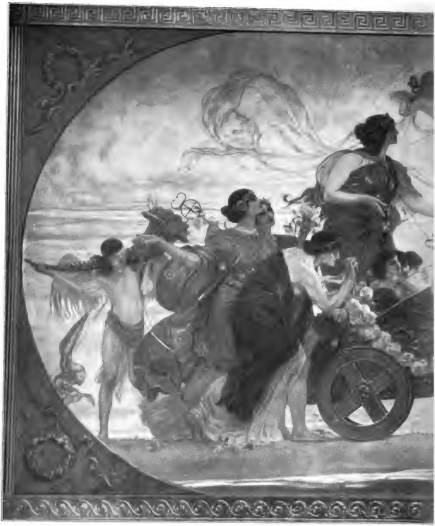
NIC. GYSIS del.



NICOLAUS GYSIS del.

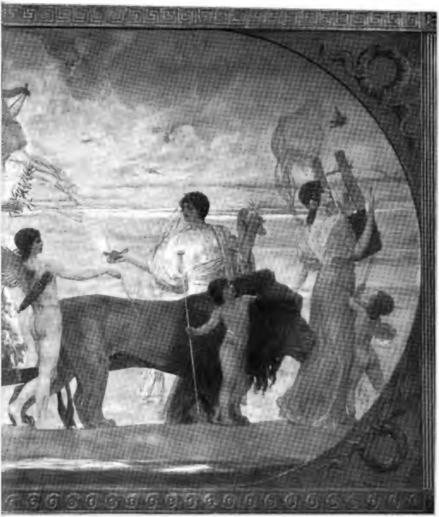


NICOLAUS GYSIS ◆◆◆ KOPF DER FIGUR DER INDUSTRIE IN DEM UMSEITIG REPROD. ›BAVARIA‹-BILDE



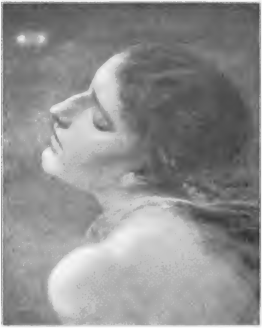
NICOLAUS GYSIS

(Das Original als Deckengemälde

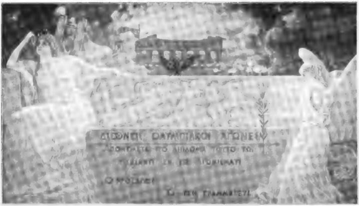


DER TRIUMPHZUG DER BAVARIA

Kunstgewerbe-Museum zu Nürnberg)



NICOLAUS GYSIS
VERLORENE SEELE



NICOLAUS GYSIS DIPLOM DER OLYMPISCHEN SPIELE IN ATHEN 1896

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Aus Anlass der vorjährigen VIII. internationalen Kunstausstellung im Glaspalast sind vom Prinzregenten dieser Tage die nachstehenden Auszeichnungen verliehen worden: dem Maler Prof. Dr. **Franz von Lenbach** der Verdienstorden vom hl. Michael 2. Klasse mit Stern; dem Maler Prof. **Albert von Keller** der Verdienstorden vom hl. Michael 2. Klasse; dem Maler Prof. **Hans Petersen**, erstem Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft, das Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone (womit für den Genannten die Erhebung in den Adelstand verknüpft ist); dem Maler und Akademieprofessor **Carl Marr** der Verdienstorden vom hl. Michael 3. Klasse; dem Maler **George Sauter** in London der Titel eines kgl. Professors. — Dem Architekt **Martin Dülfer** wurde der Titel eines kgl. Professors verliehen.

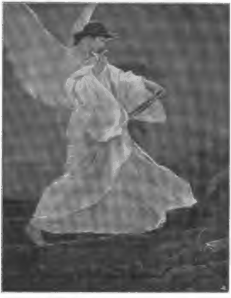
DÜSSELDORF. Die Giebelgruppe über dem Hauptportal des neu erbauten *Kunstpalastes,* der am 1. Mai mit einer nationalen Kunstausstellung, zugleich mit der grossen Düsseldorfer Industrie- und Gewerbeausstellung 1902 eröffnet werden soll, ist jetzt vollendet und ein vorzüglicher Schmuck der Fassade des prächtigen Gebäudes. Die Gruppe, ist infolge eines Wettbewerbes von dem begabten jungen Bildhauer **Karl Heinz Müller**, einem Schüler Prof. Karl Janssens, entworfen und ausgeführt. Die Darstellung versinnbildlicht die Mission der Kunst. Prometheus hat das dem Zeus entwendete Feuer vom Himmel zur Erde gebracht und die Kunst empfängt durch ihn die göttliche Flamme der Begeisterung. Auch der Industrie und dem Handwerk spendet die Flamme Nahrung. Die allegorische Darstellung veranschaulicht in sinniger Weise durch drei Putten, die sich am Feuer die Hände wärmen, dass die Blüte der Kunst mit derjenigen der Industrie und des Handwerks in natürlichem fruchtbarem Zusammenhange steht. In der eindrucksvollen Anordnung des Ganzen wie in der Formengebung der einzelnen Figuren, in der Raumbenutzung, offenbart sich ein gesunder und gut geschulter Sinn für schwungvolle Darstellung und plastische Wirkung. Die Kosten für die Herstellung dieser Gruppe hat der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen übernommen. tz.

KASSEL. Dem Direktor der hiesigen Gemälde-Galerie, Dr. **Oskar Eisenmann**, wurde der Titel eines Geheimen Regierungsrats verliehen.

BERLIN. *Von der Akademie.* Das Meisteratelier für Architektur wird Baurat **Franz Schwechten** übernehmen. 1841, zu Köln geboren ist Schwechten Mitglied der Akademie seit 1885 und gehört auch deren Senat an, in den auch, an Stelle des ausgeschiedenen Prof. Eugen Bracht, für den Rest von dessen Amtsdauer, der Maler Prof. **Ludwig Passini** berufen wurde. — Die aus der ›Secession‹ ausgeschiedenen (im letzten Heft namhaft gemachten) ›Sechzehn‹ werden sich heuer unter Führung von **Oskar Frenzel** als eigene Gruppe und mit eigener Jury an der Grossen Berliner Kunstausstellung beteiligen. — Professor **Franz Skarbina**, der bereits früher aus der ›Secession‹ geschieden war, hat die ihm angetragene Ehren-Mitgliedschaft dieser Vereinigung, wie es heisst, abgelehnt. — Für das Melanchthon-Haus werden die Bildhauer **Fritz Heinemann** und **Richard Grüttner** überlebensgrosse Statuen der deutschen Reformatoren schaffen. — Der Architekt Baurat **Wilhelm Böckmann** erhielt aus Anlass seines siebzigsten Geburtstags (29. Januar) den Charakter als Geheimer Baurat. — Mit der Schaffung des vom Kaiser der Stadt Rom gestifteten Goethe-Denkmals ist Prof. **Gustav Eberlein** beauftragt worden, was eine Anzahl in Rom lebender deutscher Künstler zu einem (berechtigten?) ›Protest‹ veranlasst hat.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BREMEN. Im Zusammenhang mit den baulichen Wiederherstellungsarbeiten des *Doms*, die im Oktober des Vorjahres nach dreizehnjähriger Restaurationsthätigkeit zum Abschluss kamen, wurde auch die dekorative Ausgestaltung des Innern durch Ausmalung und farbigen Fensterschmuck nunmehr vollendet. Da sich wohl zahlreiche Einzelheiten aus den verschiedensten mittelalterlichen Stilepochen, aber doch für eine Restauration nicht genug Anhaltspunkte alter Malerei fanden, so begnügte sich Prof. **SCHAPER** (Hannover) damit, dem protestantischen Charakter des Bauwerks entsprechend, die Stimmung des Raums durch lasierende Tönung, Quadermusterung und wenig Ornament durchzuführen, dem Stile der jeweiligen Bauteile Rechnung tragend. Selbst in dem reich und entschieden farbig ausgeschmückten Chor wurden figürliche Malereien vermieden. Von alter Glasmalerei waren nur ganz dürftige Reste mehr vorhanden. In den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts waren von Nürnberger Werkstätten für die Chorfenster einige heute trotz der neuerdings vorgenommenen Abdämpfung sehr bunt und stillos wirkende Malereien gestiftet worden, und seit 1886 folgten nun in ununterbrochener Arbeit die neunundzwanzig übrigen Fenster des Doms samt der grossen Rose der Westfront nach. Es ist interessant an der Hand dieser Arbeiten, an denen die meisten der führenden Künstler im Gebiete der deutschen Glasmalerei beteiligt sind, die rasche Entwicklung dieser Kunstweise zu verfolgen. Ein äusserliches Streben nach mittelalterlicher Stilechtheit beherrscht noch die achtziger Jahre: trocken gezeichnete, reiche gotische Umrahmungsarchitekturen, meist in hartem Gelb, gut studierte Kostüme, aber dabei noch ganz das Streben nach Gemäldewirkung; Raumvertiefung und Schattenmodellierung, landschaftliche Fernen, plastisches Herausarbeiten; so sind z. B. die sieben Seligpreisungen von **ZETTLER** und einige Fenster von **DE BOUCHÉ** gehalten, religiöse Historienbilder in ziemlich bunte Glasmalerei übersetzt. In den zahlreichen Arbeiten, die alsdann seit 1895 Prof. **LINNEMANN** ausführte, wird diese Richtung auf das Stilechte vertieft; die gemäldeartige Komposition wird immer mehr abgestreift; im Sinne eines Teppichs fügen sich die Farbflecken zu flächenhafter Dekoration zusammen; im Studium der alten Vorbilder wird die Farbe harmonischer gestimmt; die hellen kalten Töne der Alten, namentlich jenes fatale Violett und Grün der Glasmalerei von 1860, fehlen ganz; goldleuchtend und namentlich auf ein sattes Rot gestimmt erscheinen seine meisten Arbeiten. Linnemann versteht es vorzüglich, seine Kompositionen vor Buntheit zu bewahren durch ein künstliches, sehr geschickt hantiertes Altmachen der Farben, in gleichem Sinne wie es z. B. Seidl mit der dekorativen Malerei seiner Innenräume zu machen pflegt. Uebrigens sind seine Leistungen durchaus nicht gleichwertig. Die beiden grossen Fenster des Querschiffs scheiterten an dem vorgeschriebenen Stoffe: Luther beim Thesenanschlag und auf dem Reichstage in Worms; Historienbilder eignen sich nicht für Glasmalerei, und ein schwarzes Mönchsgewand als Mittelpunkt einer farbigen Glaskomposition ist misslich. Echt mittelalterlich stehen in Farbe und Zeichnung die Prophetengestalten paarweise in grossem Masstabe in den Chorfenstern des Mittelschiffs; und das grosse Rosenfenster wie die Seitenschifffenster mit dem Kruzifixus und der Scene in Gethsemane sind sehr gelungene Arbeiten. Die an künstlerischer Selbständigkeit und modernem Geiste bedeutendsten Werke sind aber für den Bremer Dom in den letzten beiden Jahren entstanden. Es sind die Fenster des nördlichen Seitenschiffs, bei deren Farbe möglichst grosse Helligkeit von vornherein Bedingung war, und die schon dadurch von der leuchtenden Farbentiefe der Alten lassen mussten. F. **LAUTERBACH** in Hannover führte die Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer Noahs und die Auffindung Mosis aus. Eine ungemein liebenswürdige Begabung für die Bildung zarter Frauenschönheit, manchmal an Wilh. Volz erinnernd, manchmal an die Engländer und ein vorzügliches Geschick, seine Figuren in die Fläche zu stellen, zeichnet diesen Künstler aus. Das gotische Stilornament lässt er möglichst bei seite; räumliche Tiefenwirkung wird ganz vermieden. Was seine Figuren so reizvoll macht, ist der innige zarte Charakter ihrer Köpfe, die herbe Schlankheit des fünfzehnten Jahrhunderts. In dem Weiss, Grau, und Gelb, das den Gesamteindruck giebt, sitzen gut verteilt einige lebhafte Farbflecke; das Ganze wirkt zwar wenig mittelalterlich mehr



NICOLAUS GYSIS ·GLORIA·

aber höchst harmonisch, lieblich. In zwei neuen Arbeiten für den Chor hat übrigens Lauterbach das Farbengeflimmer eines halbornamentalen halbfigürlichen Teppichs im Charakter der Frühgotik mit reizendem Geschick erreicht. — Die bedeutendste und modernste Künstlerpersönlichkeit, die uns in diesen Glasmalereien entgegentritt, ist endlich Josef Huber (Feldkirch); es ist hier zum erstenmale, dass sich dieser Künstler mit Aufgaben dieser Technik dekorativer Malerei befasst; um so merkwürdiger ist es, dass er sofort diesen wuchtigen grosszügigen Stil gefunden hat, in dem die Bedingungen des Materials und seiner Technik als stilbildende Momente so unübertrefflich sicher und markant angewandt sind. Alles Nachempfundene, alle Stilmacherei nach alten Mustern ist gründlich verschmäht. Es soll nicht mehr so gethan werden, als sei das Fenster eigentlich im Jahre 1500 entstanden. Der Künstler nimmt sich vielmehr die Freiheit, aus seiner Eigenart und mit seinen persönlichen originellen Einfällen sich seinen eigenen, höchst persönlichen Stil zu schaffen; und das ist, was wir modern an ihm nennen. Der innere Charakter der Arbeiten ist wohl der alte geblieben, und die beiden Werke Hubers fügen sich immer noch harmonisch in das Ganze des Kircheninnern ein. Das eine Fenster enthält die Gestalten der königlichen Vorfahren Christi, das andere des Elias Himmelfahrt und vier Prophetengestalten. Ornament ist ganz vermieden. Mächtig und grosszügig steht der König David, der Engel, welcher den Wagen des Propheten gen Himmel geleitet, und namentlich die wuchtig umrissenen, einfach und gross hingestellten Figuren der vier Propheten im Bilde. Mit selten ausgeprägtem Stilgefühl versteht es Huber, sich der Verbleiungslinien als einer markanten Zeichnung zu bedienen. In der Farbe konnte leider mit Rücksicht auf die erforderliche Helligkeit die Kraft des Entwurfs nicht beibehalten werden. S.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Professor Julius Bergmann in Düsseldorf, der seine künstlerische Bildung der hiesigen Akademie, speziell dem leider allzu früh verstorbenen Herm. Baisch verdankt, führt uns eine grössere Kollektion seiner Werke vor, die sich zum grössten Teile durch koloristische Feinheit und echt künstlerische Naturauffassung, die nur hie und da einen Stich ins Weichliche zeigt, vorteilhaft auszeichnen. Unter den hiesigen Landschaftern nehmen, neben Hans von Volkmann, Rudolf Hellwag und Adolf Luntz, die durch sehr gute Arbeiten vertreten sind, Wilh. Nagel, Karl Walter und Max Lieber, ein Schüler von Professor Kallmorgen, eine künstlerisch sehr angesehene Position ein. Das Hauptinteresse der jetzigen Ausstellung konzentrierte sich mit vollstem Recht auf eine sehr eigenartige Kollektion von dem kürzlich aus München hierher berufenen Akademieprofessor Friedr. Fehr, in dem wir, neben seinem allgemein anerkannten grossen Lehrtalent, einen ganz hervorragenden Farbenkünstler vor uns haben, der es in virtuoser Weise versteht, die feinsten und wirkungsvollsten Farbeneffekte aus den Gegenständen herauszuzaubern. Dass durch dieses, sich über alle Details des Gemäldes erstreckende Bestreben, die Gesamtwirkung des Ganzen hie und da etwas leidet, behelligt uns, im Hinblick auf den grossen Reichtum des technischen Könnens des hochbegabten Meisters, nicht allzu sehr. — An Stelle des schwer erkrankten Akademieprofessors Wilh. Krauskopf wurde, wie schon kurz gemeldet, dessen früherer und erster Schüler, Walter Conz aus Stuttgart, zum Professor der Radierkunst an der hiesigen Kunstakademie ernannt, wozu man derselben nur von Herzen gratulieren kann, da die künstlerischen Leistungen des Betreffenden ihn zu dieser Stellung glänzend befähigen. ♀

WIEN. An die Kunstgewerbeschule wurde der Maler-Radierer Ernst Klotz aus Leipzig berufen.

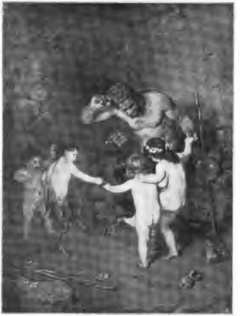
LEIPZIG. Am 4. April d. J. begeht Prof. Fedor Flinzer, der Begründer einer immer mehr zur Anerkennung gelangenden, wissenschaftlichen Methode des Zeichenunterrichts, der gemütvolle Verfasser zahlloser Bilderbücher, der bekannte Tierzeichner, seinen siebzigsten Geburtstag. In seiner humorvollen, behaglichen Art hat er selbst sein Leben und seinen Bildungsgang geschildert. Am 4. April 1832 wurde er in Reichenbach i. V. geboren; mit acht Jahren siedelte er mit seinen Eltern nach Dresden über und trat 1849 in die Kunstakademie ein. Hier genoss er den Unterricht von Ludwig Richter, Ernst Rietschel, Schnorr v. Carolsfeld u. a. Anfangs sich Märchen- und Sagenmotiven zuwendend, kam er, durch den Erfolg ermuntert, bald auf sein eigentliches Gebiet, auf die Darstellung der Tierwelt. Eine entscheidende Wendung in Flinzers Entwicklungsgang trat ein mit seiner Berufung als Zeichenlehrer nach Chemnitz im Jahre 1859. Mit seiner Thätigkeit als Organisator des Zeichenunterrichts beginnt seine eigentliche Mission. Seine Methode ist im Gegensatz zu den vielen neueren Vorschlägen und Theorien aus langjähriger Praxis entstanden und zu einem vollständigen Lehrsystem ausgebaut worden, wie er es in seinem bereits in fünfter Auflage vorliegenden Lehrbuch des Zeichenunterrichts (1896) entwickelt hat. Flinzer erblickt das Ziel des Freihandzeichnens in der Geistesbildung; er will es aus den Fesseln des Kopistentums, der manuellen Fertigkeit befreien und auf Grund der Kenntnisse der Naturgesetze, der Beleuchtung, der Perspektive zu einem »mit Bewusstsein vollzogenen Sehen« erziehen. Seit seiner Berufung nach Leipzig als städtischer Zeicheninspektor, im Jahre 1873, konnte Flinzer sein System ungehindert ausbauen und ihm volle Geltung verschaffen. Von dem Künstler Flinzer sprechen seine zahlreichen Bilderbücher, die sich, mit wenigen anderen aus dem Wust der Industrieware, mit der bei uns der Markt überschwemmt wird, herausheben. Wer kennt sie nicht: den König Nobel, den Tierstruwelpeter, Kater Murr, Frau Kätzchen, Lachende Kinder, Jugendbrunnen, des Kindes Wunderhorn, Mutter- und Koselieder u. s. w. und aus den letzten Jahren die köstliche Mappe vom Tanz und Unsere Vögel in Sage, Geschichte und Leben. Flinzers Wesen ist deutsch, gemütvoll; ein neckischer Humor, inniges Naturgefühl und gesunde Lebensfreude kennzeichnen seine Kunst. Auf ein Leben, das reich an Arbeit, reich an Erfolg, aber auch ernst durch schweres Leid ist, blickt der Siebzigjährige zurück, dem die Freude des Schaffens die Elastizität und das Feuer der Jugend bewahrt hat. P. K.

FEDOR FLINZER
(70. Geburtstag: 4. April)

DÜSSELDORF. Der ausgezeichnete Tiermaler LUDWIG BECKMANN feierte am 21. Februar in voller Rüstigkeit und Frische seinen achtzigsten Geburtstag. In Hannover am 21. Februar 1821 geboren, gehört Beckmann seit einem halben Jahrhundert zur Düsseldorfer Künstlerschaft. Er schuf hier eine Reihe vorzüglicher Tierstücke, meist für englische Kunstfreunde, und ist zugleich als Illustrator von Büchern und Zeitschriften, zu welchen Bildern er zumeist auch den Text schrieb, in hervorragender Weise thätig gewesen. tz.

MÜNCHEN. Im Wettbewerb um die Ausmalung des Rathaussaales zu Wasserburg hat sich die Jury in ihrem Urteilsspruch dahin geäussert, dass der Entwurf des Malers MAX VON MANN-TIECHLER der zur Ausführung geeignetste und dem Prinzregenten zur Genehmigung vorzuschlagen sei.

GESTORBEN: In Dresden am 12. Februar, sechsundsiebzig Jahre alt, der Kunstschriftsteller FRIEDRICH VON BÖTTICHER, der Herausgeber des erst jüngst (H. 5 d. l. Jahrg.) als vollendet von uns angezeigten ausgezeichneten Nachschlagebuches ›Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts‹; in New York am 19. Februar der Landschaftsmaler ALBERT BIERSTADT; in Nizza Ende Februar der französische Kupferstecher MARCELIN-GILBERT DESBOUTIN.



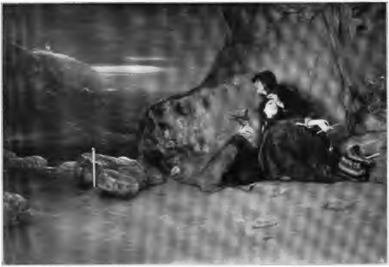
NICOLAUS GYSIS TANZSTUNDE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

STUTTGART. Am 15. Februar fand die Eröffnung der *„Schwäbischen Kunstausstellung“* statt, die, wie schon früher auch hier erwähnt, der Württembergische Kunstverein zur Feier seines fünfundsiebzigjährigen Jubiläums veranstaltet. Die Vorführung des Ganzen wird in drei Abteilungen vor sich gehen. Freilich wäre eine geschlossene Darbietung der nunmehr etwas zerrissenen Ausstellung vorzuziehen gewesen, schon der interessanten Totalwirkung wegen, allein der Kunstverein hätte in diesem Falle sich gezwungen gesehen, fremde Räume aufzusuchen und viel — Geld dafür auszugeben. Das aber wollte der Kunstverein sowohl als sein trefflicher Leiter, Prof. Stier, vermeiden, denn die Ausstellung soll eine Art Benefizausstellung, ein Ausdruck des Dankes an die Künstlerschaft, bedeuten und so galt es, die Mittel zusammen zu halten. Auf diese Weise sind insgesamt 48000 M. verfügbar zu Ankäufen, eine recht stattliche Summe und der Württembergische Kunstverein erscheint gewissermassen als ›das Mädchen aus der Fremde‹, er

›Teilte jedem eine Gabe . . . . .
Und jeder ging beschenkt nach Haus.‹

Eine Frage von ganz besonderem Interesse ist die: Trägt diese Ausstellung wirklich einen spezifisch nationalen Charakter, prägt sich in ihr so etwas aus wie schwäbische Eigenart, jene sonderbare Mischung von ›gutmütig und tückisch‹, die Nietzsche den Deutschen im allgemeinen, ganz besonders aber den Schwaben zuschreibt. Wir glauben, dass ein Specificum alemannicum auf unserer Ausstellung nur bei wenigen gefunden werden kann, am meisten vielleicht in den Bildern von Kornbeck, Kappis, Drück, Kielwein; allein Fernstehende sehen hierin schärfer und würden, trotz allem Internationalismus in unserer heutigen Malerei, eine gewisse besondere Art der Empfindung auch an sonstigen Bildern entdecken können. Freilich keine leichte Aufgabe bei dem grossen Zuzug von fremden Künstlern in den letzten Jahren. Auffallend ist der Mangel an grossen Bildern, man hielt durchweg sein Format in bescheidenen Grenzen. Dagegen fehlt es nicht an einzelnen hervorragenden Werken und als das reifste, vollendetste unter diesen darf wohl OTTO REINIGER's ›Landschaft‹ bezeichnet werden, jener prächtige Sommernachmittag, mit den Eichen im Vordergrund, mit seiner schönen Fernsicht und den weissen, mächtig sich ballenden Wolken am blauen, sonnigen Himmel. Den Münchnern ist es ein wohlbekanntes Bild; es hat dort im vergangenen Jahre die erste goldene Medaille erhalten. Es ist so recht ein Werk aus der Freude an der Schönheit herausgeschaffen, eines jener seltenen Bilder, die Künstlern und Publikum in gleichem Masse gefallen. Und es ist auch in seinen Linien gross und mächtig aufgebaut, eine deutliche Belehrung für alle diejenigen, welche in

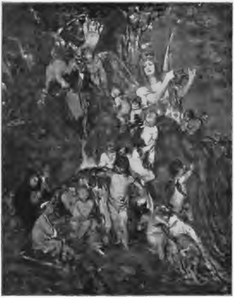


NICOLAUS GYSIS WALLFAHRT

(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München)

den früheren, zwar einfachen, aber kraftvoll organischen Bildern des ›Ackerschollen-Reiniger‹ den grossen Zug nicht zu erkennen vermochten. Reiniger scheint das Bild noch einmal übermalt zu haben, denn der etwas zu gelbliche Ton von früher ist verschwunden; alles in allem aber bedeutet dies Bild für den Künstler, den begeisterten Verehrer von Tizian und Claude Lorrain, einen Wendepunkt. Dicht neben Reiniger steht der den Münchnern durch seine grosse, auch in d. Z. (XVI. Jhrg. S. 91) abgebildete ›Mondnacht‹ vom Jahre 1900 wohlbekannte HERMANN PLEUER. Er hat, als koloristische Stimmungsmalerei an sich betrachtet, unserer Ausstellung mit seinem Bild ›Ein fahrender Zug‹, das in dieser Hinsicht vielleicht hervorragendste Werk gegeben. Pleuer ist ein Maler von echter Rasse, Vollblut, wie wir es nennen möchten, der in Deutschland nicht viele seines gleichen haben dürfte. Diese dämmernde Abendstimmung in der Tiefe einer Bahneinfahrt mit dem rötlich leuchtenden Himmel darüber, dessen schimmernder Glanz sich durch das Bild in wundervollen Abstufungen ergiesst, ist von erstaunlicher Wirkung und von einer Kraft der Farbe, welche dieses Werk zu einem höchst gefährlichen Nachbarn für seine Umgebung macht. Und wie viel wäre noch, wenn der Raum es erlauben würde, über das merkwürdige organische Wachsen dieses Koloristen zu sagen, das stets innerhalb der Grenzen seiner Individualität vor sich ging. — Dicht neben Pleuer hängt eine kleine liebenswürdige Landschaft von KALCKREUTH, von dem wohl die nächste Serie noch ein grösseres Werk bringen wird, ferner zwei Bilder von ROB. HAUG, ›Glückliche Stunden‹ und ›Einkehr‹, den Münchnern durch die Ausstellungen von 1900 und 1901 bekannt. Wir würden dem letzteren Bild den Vorzug geben. Von diesem Künstler ist noch eine kleine, fleissig durchgeführte Statuette des Kaisers Wilhelm I. zu sehen, an der die Haltung des alten Kaisers nicht uncharakteristisch ist. Sehr gute Landschaften sehen wir von unseren einheimischen Landschaftsmalern, so von DRÜCK eine warme sonnige Neckarlandschaft, von HOLLENBERG, der auch durch zwei gute Radierungen vertreten ist, ein ›Kornfeld‹, von der untergehenden Sonne beleuchtet, von SCHICKHARDT, dem Maler der Schwäbischen Alb, das sonnbeleuchtete ›Laucherthal‹, von ALFRED SCHMIDT gleichfalls ein sonniges Bild ›Am Wehr‹, ebenso von KAPPIS ein sonniges ›Strandbild‹ — man sieht, unsere Landschaftsmaler lieben die Sonne. Der typische Schwabe KORNBECK bringt eine grössere ›Kornernte‹ in seiner bekannten liebevollen Durchführung. Auch der Münchener KERSCHENSTEINER mit seinem ›Tiergarten‹, LANG mit seinen delikaten ›Goldfischen‹, ECKENER mit seiner kraftvoll plastischen ›Feldarbeit‹ und STARKER sollen hier genannt sein. Von den Figurenmalern ist FRIED. KELLER durch eines seiner bekannten Arbeiterbilder vertreten, ferner O. A. BRANDT durch eine groteske, an Daumier erinnernde ›Alte Frau‹, CARLOS GRETHE durch eines seiner Matrosenbilder, GEIST und MARIE JUNGINGER durch gute Porträtstudien. Erwähnt seien noch die Namen: V. HÄBERLEIN, V. OTTERSTEDT, M. OSTHOFF-HARTMUTH, SCHMAUCH, F. ZUNDEL, BOHNEBERGER, ECKENER, THOST, ZIX, SPECHT, REINHOLD SCHMIDT, GAUKEL, GABLER, JOHANNA KOCH u. s. w., auf deren Arbeiten des näheren einzugehen. der Raum leider verbietet. Auch ein Schwarz-Weiss-

Kabinett ist da, mit teilweise recht guten Arbeiten, unter denen wir die Namen LAUXMANN, HEINI RATH, MISSFELD, LAIBLIN, ELISE DRÜCK, JUNG, LEBRECHT, PALMER, MAX WEBER nennen wollen. Im Vestibül ist ein silberner Brunnen zu sehen, von OTTO RIETH entworfen und von AMBERG (Heilbronn, Bruckmann) modelliert, welcher auch in der Pariser Weltausstellung zu sehen war und die Kleinigkeit von 80000 M. kostet. Im übrigen ist die Plastik fast nur durch kleinere Arbeiten vertreten und zwar durch zwei kleinere Figürchen von RHEINECK, ferner durch KIEMLEN, KARL DONNDORF jr., SCHARRATH und GIMMI. H.T.

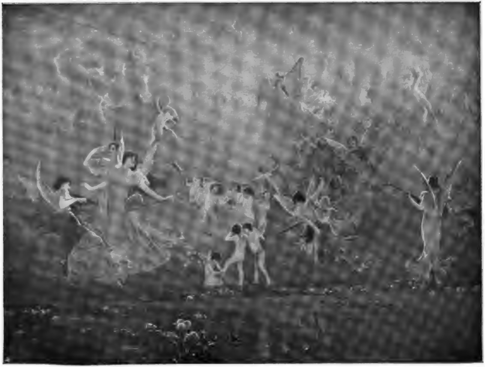


NICOLAUS GYSIS DIE KUNST UND IHRE GENIEN (Entwurf) ● ● ● ●

BRESLAU. Das Schlesische Museum der bildenden Künste erwarb dank der Freigebigkeit seiner oft bewährten Gönnerin, Fräulein Marie von Kramsta auf Muhrau, ein bedeutendes Jugendwerk WILHELM LEIBL's aus dem Jahre 1867. Es ist der Studienkopf eines blinden alten Bauern, von machtvoller Grösse der Auffassung und koloristisch überaus reizvoll. — Welcher Brunnen dereinst den Platz vor dem Universitätsgebäude zieren wird, wurde schon kurz erwähnt. Wenn man im definitiven Entscheid über den dafür erlassenen Wettbewerb schon nicht auf die Brücke treten wollte, die gedankenreiche Skizze CHRISTIAN BEHRENS', der man den ersten Preis nicht hatte vorenthalten können, unter der Hand des Meisters sich ausreifen zu lassen, so muss die jetzt getroffene Wahl auf allgemeine Zustimmung rechnen. Wir dürfen die Erwartung hegen, endlich wieder einmal ein bedeutendes plastisches Kunstwerk als Schmuck eines öffentlichen Platzes in Breslau zu erhalten. Hoffentlich gelingt es den Halben und Prüden über deren Einwände gegen den prächtigen nackten Fechter LEDERER's bereits berichtet wurde, nicht doch noch eine Verschlimmbesserung seines interessanten (i. vor. H. abgebild.) Werkes durchzudrücken. — In Lichtenbergs Ausstellung errangen der *„Märkische Künstlerbund“* sowie Kollektionen von LUDWIG DILL und MAX LIEBER wohlverdiente Erfolge. M. S.

MÜNCHEN. Im *Kupferstich-Kabinett* ist vor kurzem ein neuer, für wechselnde Ausstellungen eingerichteter Saal eröffnet worden. Es erwies sich dies als nötig, um einerseits den Benützersaal, der bisher zur Ausstellung von Stichen mit verwendet wurde, zu entlasten, andrerseits die durch den erhöhten Etat naturgemäss stark anwachsenden Neuerwerbungen dem grossen Publikum zeitweise zugänglich zu machen. Mit diesem letzteren Programm dürfte die nächste Zeit ausgefüllt sein. Bei der ersten Ausstellung konnte nur ein Bruchteil dessen, was in den letzten fünf Jahren erworben wurde, herangezogen werden; es wurden Werke von etwa 1830 bis heute gewählt. Selbstverständlich nehmen hier die Münchener einen breiten Raum ein, insonderheit die jüngeren und jüngsten Zeichner und Graphiker. Jedoch erscheinen auch einige der grossen Bahnbrecher (Thoma, Klinger), und neben ihnen die Zeichner aus der Mitte des Jahrhunderts. Andrerseits sind auch die anderen Deutschen, vor allem die Karlsruher Lithographen, vertreten, vom Ausland besonders die französischen Farbenstiche, deren Sammlung im Kabinett noch im Anfangsstadium steht und weitergeführt werden soll. Doch sind mit dieser Ausstellung die neueren Meister noch lange nicht erschöpft, sie gestatten vielmehr noch eine reichliche Nachlese; auch eine grosse Zahl neuerworbener alter Werke harrt der Oeffentlichkeit. So wird sich dieser ersten Ausstellung noch eine Reihe gleich interessanter anschliessen können.

BASEL. In der Kunsthalle übt gegenwärtig eine Ausstellung von holländischen Bildern grosse Anziehung aus: Israels, Blommers, Artz, Mesdag, Breitner, Apol, Maris sind vertreten. Hauptsächlich aber interessieren in dieser ›Permanenten‹ zwei grosse religiöse Bilder des jüngst in d. Z. ausführlich besprochenen Waadtländers EUGÈNE BURNAND. Es sind die hier schon abbildlich gegebene ›Invitation au festin‹ (›Das grosse Abendmahl‹ nach Luc. XIV) und ›La prière sacerdotale‹ (›Das hohepriesterliche Gebet‹ nach Ev. Joh. XVII). Ein drittes Bild Burnands ›Le soir‹, den Lesern d. ›K. f. A.‹ auch bereits bekannt, streift — mit Glück — ins Mystisch-Symbolische hinein. Von vier Skulpturwerken des Zürchers RICHARD KISSLING ist eine Mozartstatuette (Sitzfigur) am bedeutendsten. Ein Gottfried Keller-Medaillon, den Dichter auf dem



NICOLAUS GYSIS FRÜHLINGSSYMPHONIE

(Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München)

Totenbette darstellend, ist leider künstlerisch weniger voll geworden. — Im nächsten Monat wird eine *Sandreuter-Ausstellung* das Andenken des am 1. Juni vorigen Jahres verstorbenen begabtesten Schülers Böcklins ehren. Wir kommen darauf zurück. G.

BRAUNSCHWEIG. *Dörbandts Kunstsalon* ist eifrigst und man darf sagen mit Erfolg bemüht, die kunstliebenden Kreise unserer Residenz mit guten Schöpfungen zeitgenössischer Kunst bekannt zu machen. So brachte eine der jüngsten Ausstellungen neben Werken von H. von Volkmann, G. Macco, P. Meyerheim eine Reihe von Bildern und Studien R. Köselitz's. Dazu u. a. noch einige vorzügliche Bilder des in München lebenden von hier gebürtigen Tiermalers Otto Keitel.

WIEN. Die Vereinigung österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen beabsichtigt, im April eine Ausstellung von Werken Arthur von Ramberg's zu veranstalten.

VERMISCHTES

STUTTGART. Wie wir vernehmen, hat in der hiesigen Künstlerschaft eine Spaltung stattgefunden. Es hat sich eine ›Secession‹ gebildet; fast durchweg aus geborenen Württembergern bestehend, an deren Spitze Reiniger, Pleuer, K. v. Otterstedt und Hollenberg stehen. Diese ›Secession‹ beabsichtigt als geschlossene Gruppe in der diesjährigen Münchener Internationalen Ausstellung aufzutreten. Ein eigener Saal ist der neuen Gruppe bereits zugesichert.

WÖRISHOFEN. Zur Erlangung eines Entwurfes für ein dem Kneipp'schen Heilverfahren geltendes Reklame-Plakat ist vom hiesigen Kurverein ein Wettbewerb ausgeschrieben worden; die näheren Bedingungen dafür sind aus der Ankündigung im vorliegenden Heft ersichtlich. Schlusstermin für die Einlieferung: 30. April.

DRESDEN. Die vom akademischen Rat verwaltete *Pröll-Heuer-Stiftung* hat jüngst die Oeffentlichkeit in lebhafter Weise beschäftigt. Eine bittere Bemerkung Prof. Schumanns im Dresdener Anzeiger, dass nämlich die Kommission der genannten Stiftung ›ihr Geld vertrödelt‹ habe und jetzt für die günstige Gelegenheit des Erwerbs zweier herrlicher Böcklins aus diesem Fond keine Mittel flüssig seien, ward vom Geheimrat Rumpelt, dem Sekretär der Akademie, in brüsker Weise durch eine Erklärung im Dresdener Journal zurückgewiesen, die ihren Rückhalt in der satzungsgemäss ausgedrückten Bestimmung der Stiftung suchte, dass die Zinsen nur ›zum Ankauf von Gemälden von deutschen, lebenden, vorzüglichen Künstlern‹ verwendet werden sollen. Das nun gab dem Erstgenannten den Anlass, mit einem wohlmotivierten, langen Sündenregister der Stiftungsverwaltung zu antworten, in dem nachgewiesen wurde, wie in den einundzwanzig Jahren des Bestehens der Stiftung, die den Erwerb von nahezu neunzig Bildern gezeitigt hat, in zahlreichen Fällen gegen den Sinn und Wortlaut des Vermächtnisses, an welch' letzteren man sich jetzt klammert, gehandelt worden ist. Man muss es Prof. Schumann Dank wissen, dass er der Missstimmung, die sich gegen die aus den Mitteln der genannten Stiftung bethätigten Erwerbungen in weiteren Kreisen herausgebildet hat, einmal deutlichen Ausdruck verliehen hat. Wer die mit Bildern vollgepfropften Räume unserer modernen Galerie durchwandert, kann sich der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass dem Begriff ›vorzüglich‹ von Seiten des akademischen Rats eine etwas weitgehende Auslegung gegeben worden ist.

JENA. Der Stifter des in H. 10 d. l. Jahrg. erwähnten *Ernst Häckel-Denkmals* ist, wie jetzt bekannt wird, Dr. Paul von Ritter in Basel.

KUNSTLITTERATUR

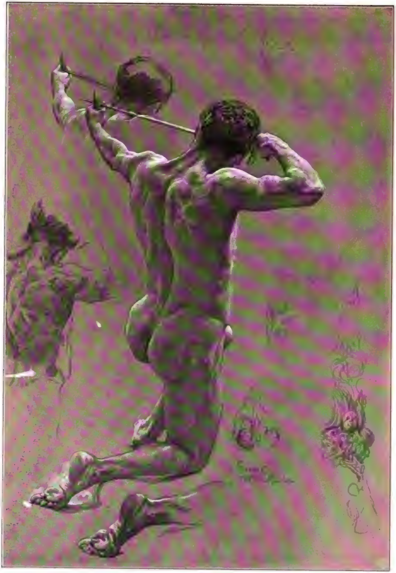
Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. Vierte Folge. Mit 7 Illustrationen im Text. (München, G. D. W. Callwey. 10 M.)

Wer sich eingehender mit den Fragen der Maltechnik abgiebt, musste auf den neuen Band des Bergerschen Werkes, der der Technik der Renaissance gewidmet ist, sehr gespannt sein. Das soeben erschienene Buch ist nun eigentlich erst die Hälfte des neuen Bandes und enthält im wesentlichen nur die Quellenschriften, vor allem das Mayerne-Manuskript aus dem British-Museum. Es kann nur vorteilhaft für die Benutzung sein, diese Quellenschriften selbst in so sorgfältiger Auswahl überliefert zu bekommen, da man sich selbst mancherlei Benutzung, daraus ableiten kann, wenn man sich die Mühe macht, zu suchen; man findet dann genug. Die alten Ueberlieferungen sehen allerdings oft aus, wie ein noch ungeordnetes Rezeptlexikon. Aber es ist höchst interessant, Sgr. Antonio van Dyck in eigener Person auftreten und Ratschläge erteilen zu hören. Das Facit aus all der Ueberfülle zu ziehen und die Technik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in ein ausgearbeitetes System zu bringen, verspricht Berger für den zweiten Teil des IV. Bandes. — Die Entwicklungsgeschichte der Maltechnik ist als sein eigentliches Lebenswerk anzusehen, dessen Bedeutung sehr hoch anzuschlagen ist. Um dieses Buch zu schreiben, ist jene seltene Vereinigung von Malerpraxis, technischen und allgemein wissenschaftlichen Kenntnissen, philologischer Bildung mit einem eigentümlichen Spürsinn notwendig, der allein befähigt macht, den ursächlichen Zusammenhang von anscheinend weit auseinanderliegenden Dingen zu finden. SCH-NBG.

Hans Rosenhagen, Würdigungen. (Berlin, Hermann Nabel, kart. 3 M.)

Der sympathische Titel des Buches deckt Aufsätze über Chodowiecki, Menzel, Knaus, Leibl, Trübner, Piglhein, Segantini und Böcklin. Nach Rosenhagens eigenen Worten sollen sie als Biographien im landläufigen Sinne nicht gelten; sie wollen weniger Thatsachen mitteilen als Stimmungen übermitteln, freudige, nachdenkliche, bewegte, unter deren Wirkung der Verfasser bei bestimmten Gelegenheiten das Lebenswerk der betreffenden Künstler überschaut hat. Unsere Leser kennen mit uns die besondere Fähigkeit Rosenhagens, das Wesentliche eines Kunstwerks zu erfassen und knapp und präcis zum Ausdruck zu bringen. So werden ihnen denn auch die obigen, jeweils zu glücklicher Stunde gleichsam entstandenen ›Würdigungen‹ in ihrer reizvollen Subjektivität schätzbar sein. Steht doch dahinter eine Persönlichkeit, die in warmer Anteilnahme und aus einem reichen Innenleben heraus, dazu mit feinem Verständnis begabt, es verstanden hat, sich als Kritiker in einer der Mitwelt wertvollen Weise zur zeitgenössischen bildenden Kunst in Beziehung zu setzen.

Redaktionsschluss: 1. März 1902. Ausgabe: 13. März 1902.
Herausgeber: Friedrich Pecht. Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



OTTO GREINER del.

Nach einer Aufnahme aus dem Jahre 1902

WILHELM BUSCH

Zu seinem siebzigsten Geburtstag (15. April)

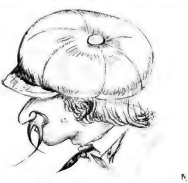
Von Theodor Pixis

Ueber **Wilhelm Busch** sind bei Gelegenheit seines 55. Geburtstages in diesen Blättern*) so eingehende Schilderungen bezüglich seines Lebens und Schaffens und seiner beispiellosen Erfolge niedergelegt worden, dass es sich mir erübrigen kann, darüber jetzt wiederholt zu sprechen. Umsomehr, als seit dieser Zeit ein Stillstand in seinem Schaffen eingetreten ist. Es ist wenigstens nicht mehr viel an die Oeffentlichkeit gelangt. Der „Nöckergreis“ (1893 dem „Pater Filucus“ beigegeben) ist wohl eines der letzten Produkte in Versen, „Eduards Traum“ und „Der Schmetterling“ (1895) sind die letzten Prosa-Werke.

Wenn der Jubilar beim Herannahen seines Ehrentages in aller Ruhe und Beschaulichkeit sein ereignisvolles Leben nochmals im Geiste an sich vorüberziehen lässt, so wird wohl die Zeit seines ersten, nahezu zehnjährigen Münchener Aufenthaltes, von 1854 angefangen, nicht die letzte Stelle darin einnehmen; hauptsächlich dieser Zeit seines Lebens sollen diese Zeilen gewidmet sein.

Und welch schöne Zeit war das! Die goldene Jugendzeit! Wie Glockengeläute und Vogelsang am sonnigen Frühlingstag!

Im Herbst 1854 kam Busch nach München und wurde am 25. November bereits in den Künstlerverein „Jung-München“ aufgenommen. Anfangs zurückhaltend, kam ihm doch bald zum Bewusstsein, dass er sich im Kreise dieser jungen Künstler mit ihrem frischen,



WILHELM BUSCH SELBSTBILDNIS
Aus dem Karikaturen-Album der ehemaligen Künstler-Vereinigung „Jung-München“

---

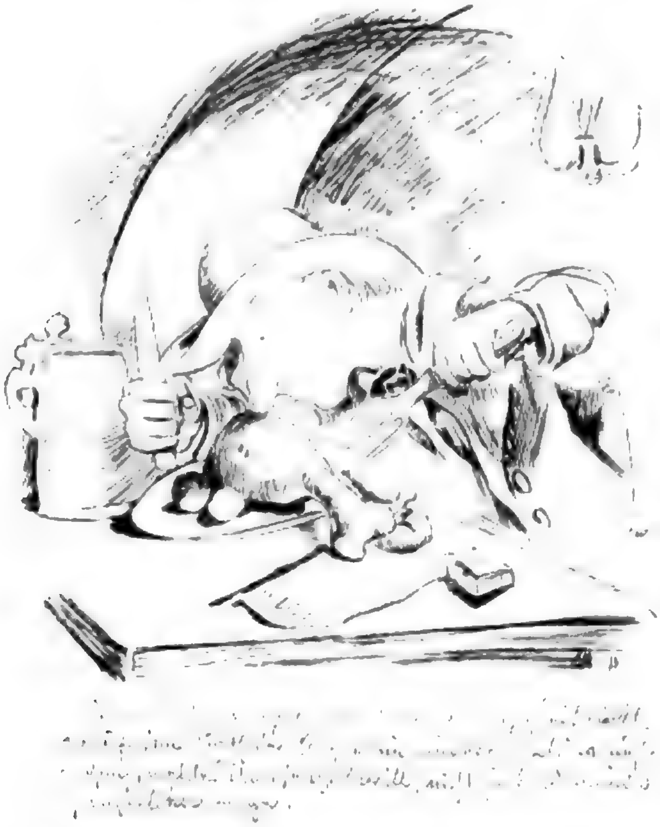
*) »K. f. A.«, II. Jahrg., Heft 14.

ungebundenen Wesen wohl und heimisch fühlen werde; und es dauerte in der That nicht lange, bis er sich vollständig gehen liess.

Ein bildhübscher Bursche mit langen blondbraunen Haaren, einem jugendlichen Schnurr- und Knebelbärtchen, den Kopf bedeckt mit einer eigentümlich geformten, grünkarierten Mütze, so steht er noch lebhaft vor meinen Augen. In dieser Lieblingskopfbedeckung hat er sich auch mehrere Male karikiert (s. Abb. a. S. 313); sie war so eine Art Wahrzeichen geworden und als sie später bei irgend einer maskierten Künstlerkneipe verloren ging, war Busch sehr betrübt.

Gewöhnlich still und in sich gekehrt, war er, wenn er aus sich herausging, einer der heitersten und anregendsten unter uns und bald unser aller Liebling. Sein klarer Kopf, sein Witz und sein Humor fanden stets einen dankbaren Wiederhall.

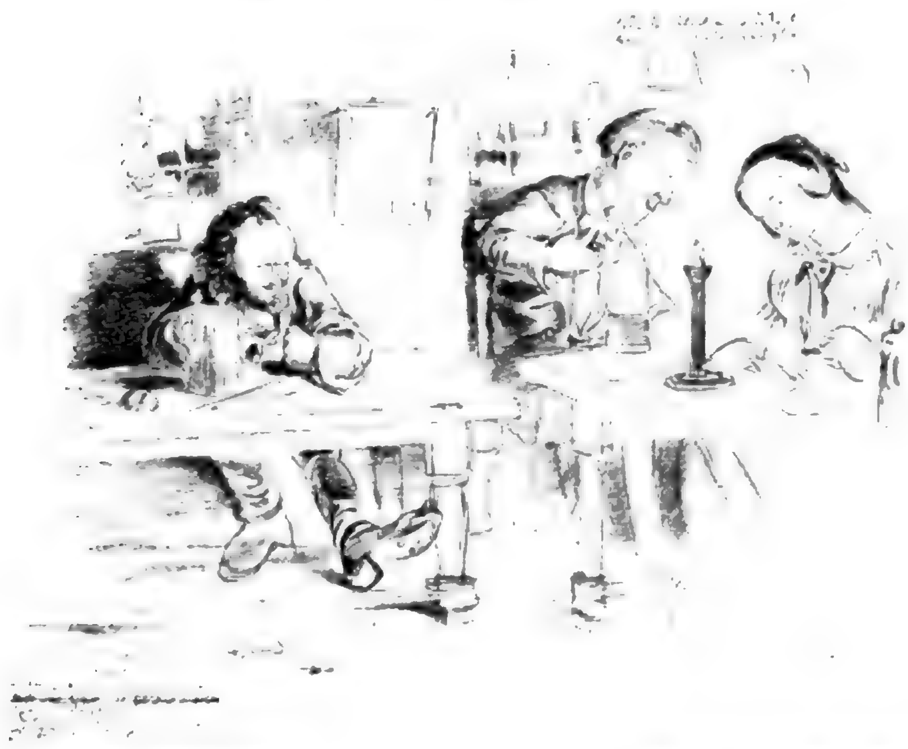
Ausser dem persönlichen Verkehr war der Hauptttummelplatz seiner poetischen und seiner tollen Einfälle die „Kneipzeitung von Jung-München“. Es war immer ein Festtag für uns, wenn dieselbe erschien und vorgelesen wurde. Was hier nicht ausgetobt werden konnte, das wurde im „Karikaturenbuch“ niedergelegt. In letzteres hat namentlich auch noch der Bildhauer und Maler F. Walker zahlreiche Beiträge geliefert, u. a. auch eine wohlgelungene Karikatur von Busch selber.



Aus dem Karikaturen-Buch „Jung-Munchens“ WILHELM BUSCH gez.

Die ganze Art unseres damaligen künstlerischen Strebens und Schaffens, die „akademische Strömung“, wie es Busch nennt, war ihm durchaus nicht sympathisch und so kam es denn, dass man ihn eigentlich niemals ernstlich arbeiten sah, und dass, wenn wir am Starnbergersee oder im Gebirge, namentlich in Brannenburg, unsere Studienplätze aufgesucht hatten, unsere Staffeleien aufschlugen und emsig zu malen anfingen, unser guter Busch sich ganz behaglich ins Gras niederstreckte und Gott einen guten Mann sein liess. Da musste ich immer an einen grossartigen Ausspruch denken, den unser alter Freund und Kollege Kunde aus Berlin einmal vom Stapel laufen liess. Es war in Olevano. Die dortige Malerkolonie war von der Künstlerherberge Casa Baldi aufgebrochen, hatte sich an ihrem Studienplatz häuslich eingerichtet und fing an, emsig zu malen. Nur Kunde bot ein ähnliches Bild, wie oben Busch, es schien ihm pudelwohl zu sein. Da rief einer seiner Freunde: „Aber Kunde, schämen Sie sich denn nicht, so zu faullenzen! Bei dieser herrlichen Beleuchtung ist es ja ein wahres Vergnügen, zu arbeiten!“ „Ach, man muss sich auch hie und da ein Vergnügen versagen können“, ertönte es trocken aus seinem Munde. Busch hat sich dieses Vergnügen sehr oft, fast immer versagt, sich aber dafür ein um so grösseres dadurch bereitet, dass er uns aufmerksam beobachtete und dann später, manchmal auch in flagranti, karikierte, so z. B. den Schreiber dieses am Fusse des Riesenkopfes, Schwörer etc. etc. (S. d. Abb. a. S. 316.)

Dass das Aufsehen, das die Busch-schen Produkte erregten, nicht auf diesen kleinen Kreis beschränkt blieb, ist leicht zu begreifen und so waren die „Fliegenden Blätter“ die ersten, die Einzelnes aus der Kneipzeitung reproduzierten. Bei Braun & Schneider erschienen auch die herrlichen „Münchener Bilderbogen“ und alsdann „Max und Moritz“. Von da ab war das Glück unseres Freundes gesichert. Es folgte der „Heilige Antonius“, den ursprünglich Eduard Hallberger erworben hatte, aber, nachdem ihm allerlei Bedenken gekommen waren, nicht zu publi-



„Wen es ärgert, wen's genirt,
Dass ein Anderer poussirt:
Selben hab ich in Verdacht,
(Wenn er dürfte, wenn er könnte),
Dass er's bald nicht besser macht."

WILHELM BUSCH gez.

„Wie so lieblich er poussirt,
Hier ist's abphotographirt."

Aus dem Karikaturen-Buch „Jung-Münchens"

zieren wagte. Schauenburg aber (der Lahrer „Hinkende Bote") hat das Verlagsrecht von Hallberger gekauft und die erste grosse Auflage wurde sofort bei Ausgabe verkauft. Nun kamen „Die fromme Helene" und die „Bilder zur Jobsiade". Diese hat Busch seinem Jung-Münchener Freunde Otto Bassermann, der kurz zuvor den renommierten Verlag seines Vaters in Heidelberg übernommen, und an den er sich in treuer Freundschaft fest angeschlossen hatte, übertragen. Beide sind sich in ungeminderter, herzlicher Freundschaft bis heute treu geblieben und alles, was Busch seit dem Anfang der siebziger Jahre produzierte, ist in Bassermanns Verlag erschienen, beiden zu Ehr und Nutzen.

Wenn die Künstlerfeste, die Jung-München arrangierte, längere Zeit in bescheidenen Grenzen abgehalten wurden, (Maifeste im Kleinen und ein Tanz am Katharinentage) mit vollständig familiärem Charakter, so nahmen sie gegen das Ende der fünfziger Jahre immer grössere Dimensionen an. Wer da weiss, mit welch' einfachen Mitteln diese Feste vorbereitet und durchgeführt wurden und welch' nachhaltige Wirkung sie ausübten, der kann nur mit einer Art Wehmut an jene schöne Zeit zurückdenken, jetzt, wo sich an Glanz und Prunk, aber weniger an Poesie und fröhlicher Stimmung alles so zugespitzt hat, dass nur das Volumen des Geldbeutels darüber entscheidet, ob jemand ein solches Fest mitmachen kann oder nicht. Damals aber waren es wirkliche Künstlerfeste, an denen in erster Linie fast alle Künstlerfamilien teilnahmen, ausser diesen aber auch die Elite der Münchener Gesellschaft.

Die erste Operette, die 1858 mit grossem Erfolg aufgeführt wurde, war „Zuleima" von Eduard Heinel.

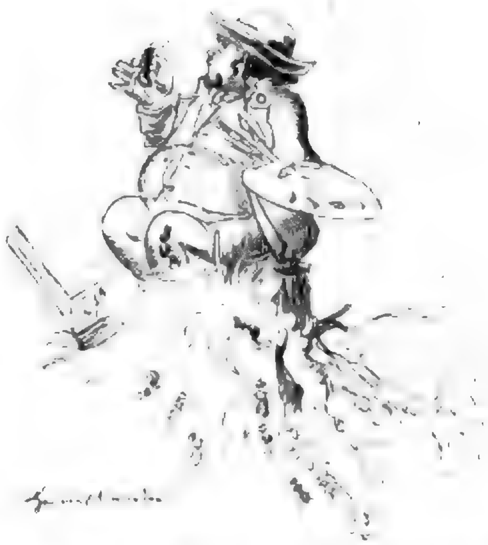
Mit rastlosem Eifer machte sich Heinel bald an eine zweite Operette, zu der Busch das Textbuch schrieb: „Liebestreu und Grausamkeit". Auch bewährte er sich dabei als ganz hervorragender Regisseur. Der Inhalt der Operette ist höchst ergötzlich. Es kommt eine Prinzessin darin vor, die Sopran zu singen hat. Wir hatten damals noch nicht den Mut, ein wirkliches weibliches Wesen als Mitwirkende in unsern tollen Kreis hereinzuziehen, und so kam es, dass diese Rolle der Prinzessin von einem jungen musikfesten Schüler mit einer hellklingenden

Sopranstimme, vom Publikum ungesehen, gesungen wurde, während unser Freund William Unger (jetzt in Wien) die Prinzessin gab und nicht nur alle Bewegungen des Körpers, sondern auch des Mundes mit einer so bewundernswerten Täuschung zu geben wusste, dass niemand an eine solche Doppelleistung dachte. Grosse Heiterkeit erregte es, als der Wunderdoktor, der dem Knappen mit einer Schere den Bauch aufschneiden musste, den Theaterdiener Meier vom Zuschauerraum auf die Bühne rief, um den Patienten zu halten. Dieser alte Theaterdiener überraschte auch in der Pause unsere Gäste dadurch, dass er ihnen (in der Uniform der Hoftheaterdiener) auf einer grossen Tablette Eis offerierte. Anfangs ging das Geschäft recht flau; als sich aber nach einiger Zeit herausstellte, dass die Darbietung dieser Erfrischung eine Aufmerksamkeit des Komitees war, stellte sich sofort ein recht namhafter Eisdurst ein, selbst bei solchen, welche kurz zuvor noch glaubten, dass sie keinen hätten. Aber der Höhepunkt der Stimmung ward erreicht, als es sich herausstellte, dass dieser aufmerksame, hinkende Alte unser Bassermannn war, der diese Rolle ganz eminent durchführte.

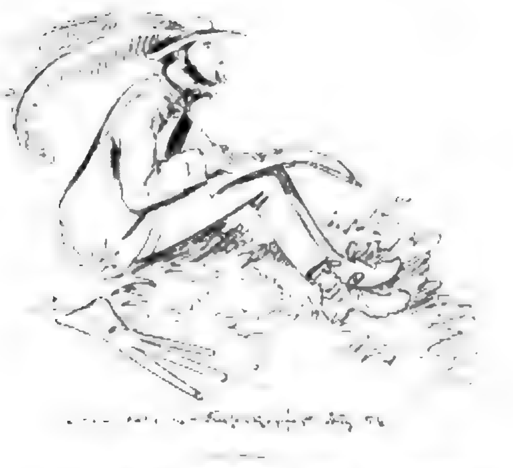
Ein Jahr später folgte die reizende Operette von Krempelsetzer: „Der Onkel aus der Lombardei“, mit Text von J. Obwexer, bei welcher jedoch Busch unbeteiligt war.

Den Kulminationspunkt der Jung-Münchener Aera bildete der grosse Märchenball im königlichen Odeon 1862. Da wollte die junge Generation zeigen, dass sie des Wohlwollens und Vertrauens der Alten würdig sei, welche die vorangegangenen grossen Künstlerfeste arrangiert hatten, und denen sie in begeisterter Verehrung zugethan war. Da war wieder Busch unser Mann. Er entwarf den ganzen Plan und die Auslese der Märchen, die dargestellt werden sollten und schrieb den Text zu dem einleitenden Festspiel: „Hans und Grethel“, das Krempelsetzer komponierte. Den Schluss desselben bildete der grandiose Hochzeitszug, der sich von dem romantischen Schloss am Rhein (gemalt von Chr. Jank) herabbewegte. Das war ein Bild von unbeschreiblich poetischer Wirkung. Und doch — wenn ich daran zurückdenke ergreift mich ein Gefühl des Unmuts über die ganze damalige verblendete Damenwelt, die sich nicht entschliessen konnte, die Krinoline abzustreifen, und so wandelten denn Aschenbrödel, Schneewittchen, Rotkäppchen und wie sie alle hiessen, in diesem vermaledeiten Instrumente daher. Dass ich, der die alte Hexe im Festspiel zu singen hatte, nicht auch gezwungen wurde, um „anständig“ auszusehen, eine Krinoline zu tragen, darf als ein grosses Wunder betrachtet werden. Und trotzdem dieser unvergessliche Eindruck!

Noch am Ende desselben Jahres wurden „Die Schuster und die Schneider“, ebenfalls von Busch und Krempelsetzer, aufgeführt



Aus dem Karikaturen-Buch „Jung-Munchens“ WILHELM BUSCH gez. (Karikatur a. Fritz Schwörer)

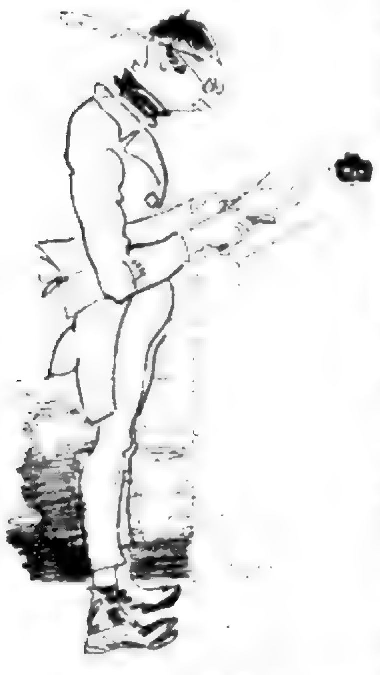


Aus dem Karikaturen-Buch „Jung-Munchens“ WILHELM BUSCH gez. (Karikatur auf Theod. Pixis) mit durchschlagendem Erfolge. Unglaublich komisch, wie nach soeben gefeiertem Versöhnungsfest sofort die Reibereien zwischen diesen beiden ehrenwerten Gruppen wieder beginnen und in eine solenne Rauferei ausarten, bis der Nachtwächter die Ruhe wieder herstellt.

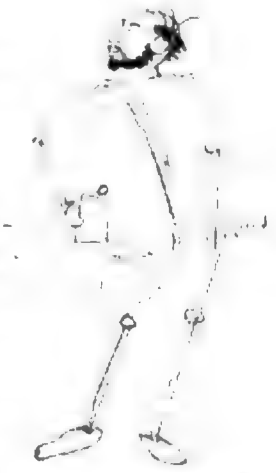
Noch heute wird diese Perle gesunden Humors gerne in Gesangsvereinen aufgeführt, immer mit dem gleichen Erfolge.

Bei einem Frühlingsfeste in Neuhofen tauchte plötzlich ein höchst verdächtiger Kerl auf, welcher sich schnurstracks dem Festplatze näherte. Der Wirt, der dies sah, eilte auf ihn zu und wollte ihn hinauswerfen. Da stellte es sich nach heftigem Wortwechsel heraus, dass dieser Lump unser Freund Bassermann war, der sich so echt kostümiert hatte um die „Lumpenlieder“ von Busch recht anschaulich vorzutragen. Allgemeine Heiterkeit und stürmischer Applaus!

Es liegt nahe, dass, wer „Max und Moritz“ geschrieben und dadurch eine sehr ergiebige Erfindungskraft auf dem Gebiete der „tollen Streiche“ an den Tag gelegt hat, sich auf die Dauer nicht damit begnügte, diese bloss mit Feder und Stift durch andere theoretisch ausführen zu lassen, sondern dass er auch gelegentlich einmal das Bedürfnis fühlte, selbst als Held eines solchen Streiches aufzutreten. Wir Jung-Münchener hatten die Gepflogenheit, dass, wenn einer von uns auf längere Zeit verreiste, wir uns vollzählig zum Abschiede am Bahnhofe einfanden, ebenso zum Willkomm. So trafen wir auch einmal an einem rauhen Frühlingstage zu früher Morgenstunde, nachdem wir fast die ganze Nacht hindurch Abschied gekneipt hatten, dort zusammen, um unserm Busch das Geleite zu geben. Es wimmelte schon von dunklen übernächtigen Gestalten, jeder Neuankommende suchte mit den Augen herum: „Wo ist Busch?“ „Der ist noch nicht da!“ Die Passagiere hatten alle Platz genommen; aller Augen waren auf den Eingang der Halle gerichtet, doch nichts rührte sich. Ein Pfiff, und der Zug fährt ab — ohne Busch! — Wir waren sprachlos und gafften einander mit dummen Gesichtern an. Plötzlich rief einer von uns: „Ja, ist nicht heute der erste April?“ — Es war wirklich so. — Da hatte nun also Busch unser tief eingewurzeltes Freundschaftsgefühl recht zum besten gehabt, es ist auch noch lange Zeit ein begreifliches Misstrauen in die dauernde Ehrlichkeit seiner Freundschaft zurückgeblieben.



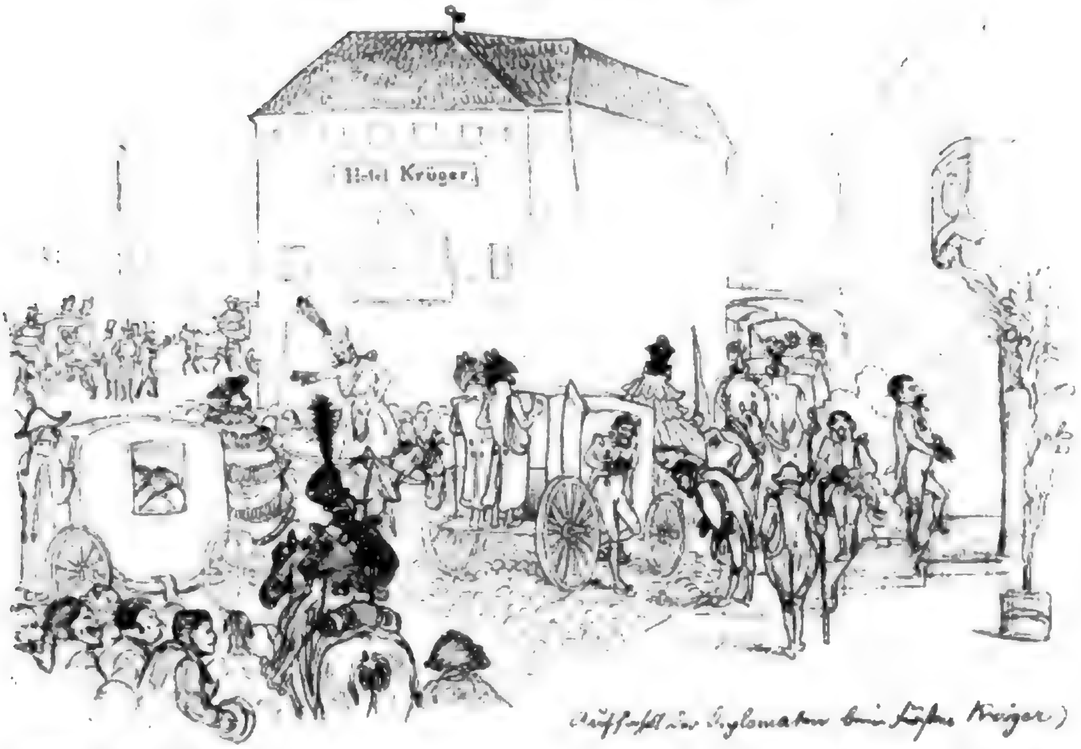
W. BUSCH gez.
Type von einer maskierten Kneipe
Aus dem Karikaturen Buch „Jung-Münchens“



W. BUSCH gez.
Erster Entwurf zu einer Rednerstatue. Karikatur auf Th. Pixis

Einst, es war am 5. April 1863, am schönen Ostertag, gab unser wohlsituierter und in unseren Augen ein Krösus scheinender Freund Hermann Krüger, der jetzt schon seit Jahrzehnten in Düsseldorf als Landschaftsmaler weilt, ein ganz opulentes Diner im damaligen Hotel Havard am Karolinenplatz. Wir Jung-Münchener, seine Gäste, beschlossen, diesem Feste einen politisch-diplomatischen Anstrich zu geben und erschienen in Galawägen, geschmückt mit Orden aller Art. Nach diesem Fest schrieb Busch in den politischen Beiwagen der Kneipzeitung einen humoristischen Artikel, der ein Meisterwerk der Satire genannt werden kann, während unser Wilhelm Diez die Scene der Auffahrt zeichnete, die a. S. 318 abgebildet ist: Fürst Krüger verbeugt sich feierlich vor dem eben aussteigenden, verflossenen, langjährigen Präsidenten von Jung-München, Pixis, während im folgenden Wagen der Bauch von Freund Krempelsetzer in sprechender Aehnlichkeit sichtbar ist. Rögge hat schon feierlich die Stufen des Heiligtums betreten. Im Vordergrunde des Volksgedränges erblicken wir u. a. auch Wilhelm Diez und Wagmüller.

Als Busch wieder einmal, lange nach dieser Zeit, zu längerem Aufenthalte in München erschien, fand er völlig veränderte Verhältnisse vor. Jung-München hatte sich in abge-

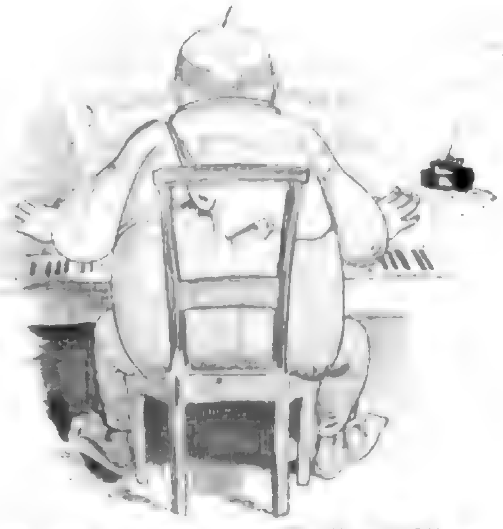

Hotel Krüger
(Auffahrt der Diplomaten beim Hotel Krüger)

Vergl. den Text a. S. 317

WILHELM VON DIEZ gez.

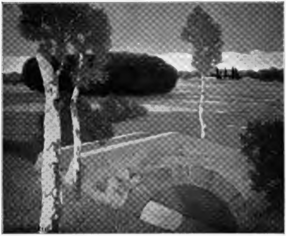
schwächter Form in Neu-München verwandelt. Dieses ging dann in der älteren Künstlergesellschaft auf, während 1873 die Allotria neu gegründet wurde. Mit dieser letzteren ging Busch und gewann dort neue Freunde; namentlich an Lenbach, Ernst Hanfstaengl und Gedon hat er sich mit einer bei ihm ungewöhnlichen Wärme angeschlossen; letzterer richtete ihm auch, als er den Entschluss gefasst hatte, in Oel zu malen, ein luxuriöses, von Antiquitäten strotzendes Atelier ein. Busch mochte aber wohl selbst fühlen, dass er mit dieser Thätigkeit seinem eigentlichen Naturell untreu geworden war und gab sie bald wieder auf.

Als er vor fünfzehn Jahren in seinem „Von mir über mich“ den wahrhaft rührenden Schluss schrieb: „So stehe ich denn tief unten an der Schattenseite des Berges. Aber ich bin nicht grämlich geworden, sondern wohlgemut; halb schmunzelnd, halb gerührt höre ich das fröhliche Lachen von anderseits her, wo die Jugend im Sonnenscheine nachrückt und hoffnungsfreudig nach oben strebt“, da hatte er vielleicht nicht geglaubt, dass er dem Schatten des Berges entronnen, noch so lange im goldenen Abendsonnenscheine auf ebenem Pfade weiterwandeln würde. Es ist auch wahrlich ein schöner Lebensabend, wenn man, wie er auf ein so thatenreiches Leben zurückblicken und das Bewusstsein haben kann, so unzählige Menschenkinder, jung und alt, mit seinen Geistesgaben beglückt und auch so viele, die es verdienten, geärgert zu haben, und wenn all diese Beglückten an seinem Ehrentage dankbar seiner gedenken und ihm ihre herzlichsten Glückwünsche entgegenbringen.



Aus dem Karikaturen-Buch „Jung-Münchens“

WILH. BUSCH gez.
„Der Compositeur am Morgen“
Karikatur auf Krempelsetzer



BENNO BECKER — BIRKEN

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

MÜNCHENER FRÜHJAHR-AUSSTELLUNGEN

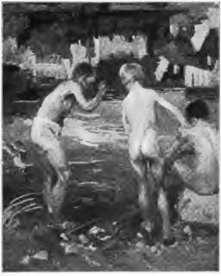
Von Dr. Georg Habich

I.: SECESSION

Je älter an Jahren und reifer an Kunst die einst so jugendlich-ungebärdige Secession wird, desto grössere Bedeutung gewinnen die alljährlich stattfindenden Frühjahr-Ausstellungen dieses Künstlerkreises. Bilden sie doch immer mehr eine Truppenschau über die junge Mannschaft, eine Frühjahr-Parade des hoffnungsvollen Nachwuchses, und selten zieht die Schar dieses ver sacrum vorüber, ohne dass man in ihren strammen Reihen nicht einen oder mehrere Neulinge bemerkte, die zu der freudigen Hoffnung berechtigen, dass sie den heiligen Feuerbrand im grossen Fackellauf der Kunst rüstigen Fusses wohl eine gute Strecke werden weitertragen dürfen, bis auch sie, an ihrem Ruhe- und Sammelpunkt angelangt, die Flamme wieder an jüngere Hände weiterreichen.

Als eine solche verheissungsvolle Erscheinung möchten wir die stattliche Kollektion figürlicher Studien von Albert Weisgerber begrüssen. Wer möchte hinter diesen erstaunlich sicher und fest hingesetzten Sachen einen jungen Anfänger und in diesem jungen Akademiker, dessen Element offenbar die freie Luft und starkes Sonnenlicht ist, einen Schüler von Stuck vermuten? Die Arbeiten machen dem Meister nicht weniger Ehre als dem Schüler; es gehört in der That eine grosse und weitherzige Kunstanschauung dazu, derart auf die Eigenart des Lernenden einzugehen, wie es hier ein so völlig anders gearteter Künstler als Lehrer vollbracht hat. Es sind keine alltäglichen Probleme, die sich der, bisher nur von kunstgewerblichen Arbeiten bekannte, junge Künstler gestellt hat. Bäuerliche Figuren in ihren buntfarbigen Kostümen, von der grellen Sonne entweder voll getroffen oder schräg gestreift, stellt er vor einen nahen landschaftlichen Hintergrund. Strich sitzt klar neben Strich, Fleck neben Fleck und das Ganze steht leuchtend und körperlich rund, handgreiflich sozusagen da. Besonders erfreulich, wie durch die Treffsicherheit der Mache so durch die harmonische Gesamtwirkung, ist eine alte Dorfhexe, die mit ihrer Reisiglast auf dem krummen Buckel sich am Wiesenrain niedergelassen hat und dem Beschauer freundlich ins Gesicht grinst. Ihre zerschlissene Jacke und ihr Rock, diese bunten Fetzen — es sind kleine Meisterstücke in der Bewältigung starker Lichteffekte. Und die Entschlossenheit, mit der hier, in der Studie, die Hauptwerte betont, das Nebensächliche aber der Gesamtwirkung untergeordnet erscheint, lässt auf einen klar abwägenden Kunstverstand schliessen, den auch der schwere Schritt von der Studie zum völligen Bilde früher oder später gelingen muss. Vielleicht ist hier der Punkt berührt, wo sich die gute Schule Stucks kundgiebt, wie übrigens auch im Technischen, in einer gewissen modellierenden Pinselführung Stucks Einfluss unverkennbar ist.

Nicht so überraschend, aber nicht weniger erfreulich kommen uns die zahlreichen landschaftlichen und Interieur-Studien von Leo Putz, von denen gleich über ein Dutzend vorhanden sind. Meist weich und breit gemalte Sonnenlichtbilder; einige stellen eine junge Blondine in heller Sommertoilette in verschiedensten Beleuchtungen und Situationen dar, daneben rein Landschaftliches spätsommerlichen oder herbstlichen Charakters. Am besten gefällt uns darunter das ganz weissgekleidete Fräulein mit Sonnenschirm im Kahn (Abb. a. S. 329). Das Bildchen ist in feinen kühlen Tönen gehalten, während in den anderen zumeist ein warmes lichtes Gelb vorherrscht. Unter Putz' Landschaften ist ein herbstlich braun und gelber Biergarten mit fallendem Kastanienlaub und ferner ein erstaunlich einfach gegebener Blick in eine kleinstädtische Gartenstrasse wohl das beste. Gute figürliche Studien im Freien bringt ferner H. Gröber, der namentlich in der Schilderung des Seeufers und sonnendurchleuchtender Gehölze mit verschiedenen Staffagen diesmal sehr glücklich ist. Eine hübsche Parkscene schildert E. Stern in einem Frühstück im Freien. Die gleichfalls auf eine möglichst objektive Naturwiedergabe ausgehende Richtung Slevogts ist diesmal allein durch Ph. Klein vertreten, der mit einer reizenden, kleinen Aktskizze „Bei der Toilette" und einem lustigbunten Strassenbild aus Mannheim „An der Jesuitenkirche" die impressionistischen Tendenzen seines Freundeskreises vortrefflich repräsentiert. Ein paar tadellos beobachtete Akte im Freien hat wieder Landenberger in seinen badenden Dorfjungen geschaffen, ein Bild gleich ausgezeichnet im Figürlichen wie in der räumlich wundervoll vertieften Landschaft. Daneben hängen zwei kleinere Werke desselben Künstlers, „Näherinnen in einer Schwarzwälder Bauernstube", in tiefen braunschwarzen und gelblichen Tönen gehalten, aber nicht weniger pastos gemalt als das Freilichtbild. Eine ungemein luftige und helle Wirkung erzielt Korzendörfer in seiner Atelierscene „Bildhauer bei der Arbeit", während er sich in einem geschmackvollen Damenporträt — ganze Figur in dunklem Kleid auf gelbleuchtendem Grund — als feinfühliger Farbenkünstler erweist.

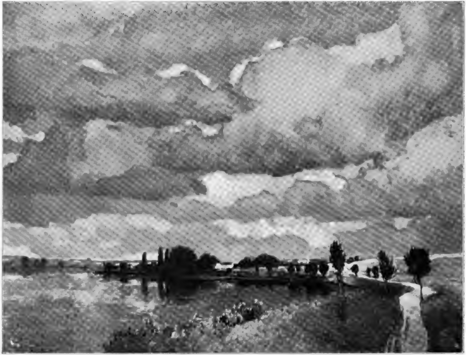


CHRIST. LANDENBERGER BADENDE BUBEN

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

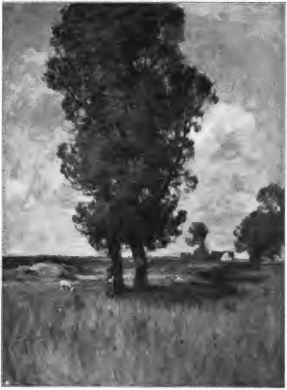
Gute Porträts, d. h. Bildnisse von wirklichem Porträtcharakter sind im übrigen nicht sehr häufig auf dieser Ausstellung. Wir nennen als solche ein flüssig gemaltes und zwanglos arrangiertes Herrenbildnis von Götz (Abb. s. S. 323) und Nissl's ungemein farbig gesehenes Selbstporträt: der Maler an der Staffelei mit einem flüchtig und geistreich angedeuteten Atelierinterieur im Hintergrund.

Geschmackvoll wie immer behandelt Niemeyer den halbbeleuchteten Innenraum, den er mit anmutiger



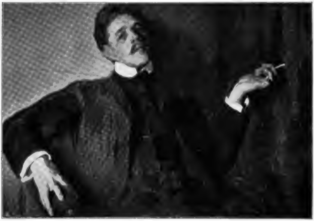
RICHARD KAISER AM CHIEMSEE

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



Frühjahr-Ausstellung der
Münchener Secession ◆◆

PAUL CRODEL
SOMMERTAG ◆

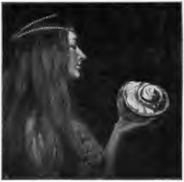


FERDINAND GÖTZ BILDNIS
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Staffage sehr glücklich belebt (s. Abb. a. S. 327), während bei **FEHR** die Figuren ein wenig allzu verblasen im Raume aufgehen.

Halb als Interieur, halb als Porträt wirkt die in einer Symphonie von Salmrot gehaltene Porträtstudie von C. **BAUER**: Dame vor verhülltem Fenster (s. S. 331). Auch das (nebenstehend abgebildete) Profilbildnis eines jungen Mädchens mit einer Muschel in der Hand ist als geschmackvolle Farbenzusammenstellung, Perlmutter auf blaugrauer Seide, interessanter denn als Porträt. Ferner hat Bauer in einer Kreidezeichnung das charakteristische Profil des Dichters Stefan George nicht ungeschickt für den Kopf eines Heiligen verwertet.

Einzig in stilvoller Haltung und Grösse steht das diesjährige Hauptwerk **HABERMANN**'s da, mit dem der unermüdliche Künstler sich von der bislang etwas einseitig getriebenen Porträtstudie emanzipiert und sich auf das Gebiet monumentaler Malerei begiebt (Abb. s. S. 324). „Halbakt“ nennt er ein wenig nichtssagend die Halbfigur eines schönen, kräftigen Weibes, das er auf dem dunklen Hintergrund einer grossartig geworfenen Draperie in Seitenansicht giebt. In grosser Bewegung, die an Michelangelos „Nacht“ erinnert, verhüllt die Figur das gesenkte Haupt mit dem dunkeln Mantel. Den Unterkörper bedeckt ein mit dem Blau des Hintergrundes und dem bleichen Fleisch des Leibes zu einer starken Gesamtwirkung zusammengestimmtes violettes Gewandstück. Wie die Linie der Silhouette ist auch die prachtvoll klar und scharf umschriebene Form aus einem grossen plastischen Sinn geboren, und die Farbe hält sich in einer diesem Stil völlig kongruenten Wucht und Schwere. So schreitet die moderne Kunst festen Schrittes weiter einem grossen Ziel entgegen, das bisher ausserhalb ihres Kreises zu liegen schien: zur Monumentalmalerei. — Vielleicht dass hier der Ausgangspunkt einer neuen Malerei grossen Stils



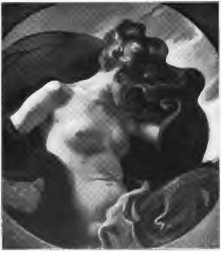
CARL BAUER DIE MUSCHEL
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

liegt, eines Stils, der zwar äusserlich scheinbar an die wandschmückende Kunst des Barocko anknüpft, innerlich aber von dem, was man mit dem Begriffe des „Dekorativen", sei es im Sinne der alten Venezianer, der späteren Manieristen, sei es eines Tiepolo, oder auch von der neueren Wiener Art Makarts und Gedons polar entgegengesetzt ist, eine Kunst, obwohl frei von aller archaisierenden Primitivität, dennoch von herber Strenge: reif, aber nicht überreif.

Als bedeutendste Leistung auf dem, von vielen so bald und so leichten Herzens wieder verlassenen Gebiete der impressionistischen Naturwiedergabe hat Uhde's diesjährige Arbeit zu gelten: eine neue Variation seines geliebten sonnigen Gartenidylls. Es ist die gewöhnliche Staffage: ein junges sommerlich-hell gekleidetes Mädchen, im Profil gesehen, sitzt im Halbschatten eines Baumes; Sonnenlichter huschen über die Steinfliessen, über das Kleid und durchleuchten den leichten Stoff. Sie blickt vom Buch auf und der struppige Hund, ihr unzertrennlicher Begleiter, springt, anschlagend, auf. Das Tier, welches halb im Schatten, halb in den Lichtflecken der hereinfallenden Sonnnenstrahlen steht, ist wohl der Glanzpunkt des Ganzen, eine Specialität für Feinschmecker, die wissen was es heisst, einen Körper in zerstreuter Beleuchtung plastisch herauszuarbeiten. Was das Bild aber vor seinen Vorläufern voraus hat, ist seine wundervoll sichere Gesamthaltung. Da steht jeder Gegenstand an seinem Platz, jeder Ton hat den Wert, der ihm zukommt und dabei ist nichts hölzern Konstruiertes, keine tote Stelle, nichts plump Gegenständliches, nichts stumpf Materielles, sondern überall die feinen Wirkungen der Atmosphäre, alles von Luft und Licht umflossen.

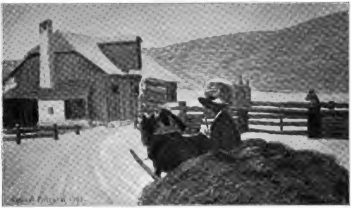
Auf dem Gebiet des rein Landschaftlichen zeichnet sich namentlich wieder aus: W. L. Lehmann mit seinen fein und durchsichtigen Stimmungen von der „Wasserkante". Ludwig von Senger tritt mit einer temperamentvoll gemachten Sturmlandschaft, wie sie Stäbli liebte, wirkungsvoll auf, und Miss Belling-Hall überrascht mit einer technisch brillanten Dorfstrasse aus Oberbayern. M. von Hagen giebt in einem ergreifend ernsten, dabei höchst anspruchslosen Bilde die Melancholie der braunen, halb vom Schnee verwehten Haide wieder, während Kaiser in einer ganzen Reihe umfangreicher Arbeiten die grüne Ebene mit grossumrissenen Baumsilhouetten und gewaltig getürmten, regenschweren und gewitterschwangeren Wolkengebirgen nicht müde wird, abzuschildern (s. Abb. a. S. 321). Noch unmittelbarer wirken als Naturschilderung intimerer Art die reizenden *kleineren* Studienblätter, die sich von dem produktiven Künstler daneben finden. Nicht zu vergessen ferner die stets geschmackvollen Landschaften Benno Becker's (s. S. 319), die heuer kräftiger in der Formengebung erscheinen, die hübschen Flussthal- und Wiesenmotive in farbiger Zeichnung von Piepho (s. S. 330), und namentlich Rudolf Schiestl's Ansichten aus dem malerischen Gewinkel der kleinen Städte des Frankenlandes.

Das Tierbild vertritt diesmal wieder Tooby mit alter Kraft; namentlich ein „Toter Auf" ist mit meisterlicher Sicherheit Feder um Feder hingestrichen. Schramm-Zittau, von dem wieder ein gutes Entenbild da ist, hat sein Gebiet erweitert, indem er eine Reihe charakteristischer Figurenstudien nach Bauern, ländlichen Bürgermeistern und Jägern (s. Abb. a. S. 325) bringt. Ein besonderes Genre der Tierdarstellung pflegt Paul Neuenborn. Er ist ein vollendeter



HUGO FRHR. VON HABERMANN HALBAKT

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



RICHARD PIETZSCH BERGWINTER

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Zeichner und mit bestimmtem Strich charakterisiert er alles mögliche Getier und lieber noch alles „unmögliche“: antediluviale Kolosse, wie ruhende Nashörner, kauende und schnaufende Nilpferde oder die grotesken Vogelgestalten der Marabus und Pelikane. Er charakterisiert sie wie Menschen: spöttisch und mit ausgeprägtem Sinn für drastische Komik, aber diese ungeheueren Dickhäuter, die daliegen wie Felsengebirge, diese vertrackten Langschnäbel, die miteinander zu ratschen und zu zanken scheinen wie boshafte alte Jungfern, es sind doch *Tier*bilder von naturwissenschaftlicher Treue, ohne jede falsche Uebertreibung.

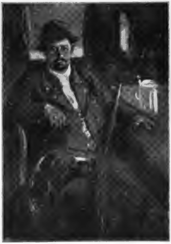
Die plastische Abteilung der Secessions-Ausstellung umfasst das Werk eines vielversprechenden, leider zu früh abgebrochenen Lebens: die Arbeiten des vorigen Herbst in jungen Jahren verstorbenen Bildhauers Emil Dittler, von denen drei hier abgebildet seien (s. S. 326).

Alles in allem zeigt die „Frühjahr-Secession“ einmal wieder in beruhigender Weise, dass es noch nicht Herbst geworden ist in der Münchener Kunst: an jungem Nachwuchs ist kein Mangel. Darauf aber kommt es an. Nicht die berühmten Namen, die man so gerne mit „Persönlichkeiten“ verwechselt, machen im Geiste und in der Wahrheit den Begriff „*Kunstmetropole*“ aus, sondern *die aufstrebende Kraft*. Und wenn auch der goldene Lebensbaum der Münchener Kunst an seinen höchsten Spitzen genug dürre Stellen zeigt: gottlob, die Säfte steigen noch. Seine Wurzeln sind gesund.

MERKSPRUCH

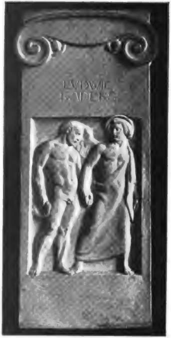
Weihst du der edlen Kunst dein Streben,
Weiht und veredelt sie dein Leben.

Hermann Allmers
(† 9. März 1902)

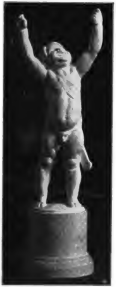


R. SCHRAMM JÄGERPORTRÄT

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

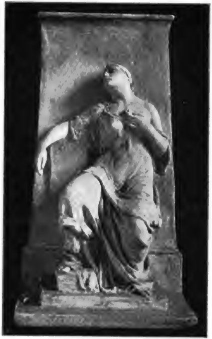


EMIL DITTLER fec. GRABMAL-ENTWURF



FIGÜRCHEN FÜR EINEN TAFELAUFSATZ
EMIL DITTLER fec.

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



GRABMAL-ENTWURF EMIL DITTLER fec.

DIE GRENZBOTEN UND DIE MODERNE KUNST

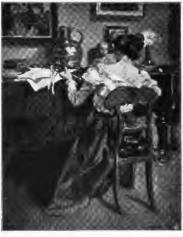
Von Prof. **Konrad Lange**-Tübingen.

Mit stiller Wehmut im Herzen habe ich den Artikel ›Philistertum und Kunst‹ in Heft 10 der ›Grenzboten‹ gelesen, in dem der Verleger und gleichzeitig Herausgeber dieser Zeitschrift, Herr Johannes Grunow, sich meiner Erwiderung gegen die Kunstrede des Kaisers (›Die Freiheit der Kunst‹, K. f. A. XVII, 193 ff.) in liebevoller Weise annimmt. Denn wie hätte ich mich dabei nicht der schönen Zeiten erinnern sollen, wo ich noch selbst Mitarbeiter der ›Grenzboten‹ war und jedes Jahr eine Karte des Verlegers mit der Anfrage erhielt, ob ich nicht wieder einmal etwas für seine Zeitschrift schreiben wollte? Wo ich in gleicher Weise für die Befreiung der Kunst von polizeilicher Bevormundung wie gegen die Extravaganzen der modernen Symbolisten und Archaisten eintrat und unter der Hand eine Menge moderner Anschauungen zum Besten gab, deren revolutionärer Charakter dem Verleger damals gar nicht zum Bewusstsein gekommen zu sein scheint? Wo ich freundschaftliche Briefe mit ihm wechselte, in denen ich ihn vergeblich davon zu überzeugen suchte, dass doch Richard Wagner ein ganz passabler Komponist gewesen sei und dass Goethe die Worte ›welcher‹ und ›derselbe‹ beträchtlich öfter angewendet habe, als man nach Wustmanns ›Sprachdummheiten‹ glauben könnte?

Das soll nun alles vorbei sein! Herr Grunow hat, nachdem ich längere Zeit nichts von mir hatte hören lassen, das Tischtuch zwischen uns zerschnitten und wird nun niemals wieder — auch wenn ich ihn dringend darum bitte — einen Aufsatz von mir in den ›Grenzboten‹ abdrucken. Schade, schade! Ich hatte noch so vieles auf dem Herzen, was seinen Lesern gewiss interessant gewesen wäre, und was ich jetzt leider in einer so ›kläglich modernen‹ Zeitschrift wie der ›Kunst für Alle‹ oder ihrer erweiterten Ausgabe, der ›Kunst‹, publizieren muss. Und dabei habe ich noch nicht einmal den Vorteil, den ich früher hatte, nämlich dass mir der Verleger in eigener Person mein Manuskript durchkorrigiert und mein unlesbares Deutsch erst dadurch einigermassen erträglich macht. Was soll da wohl in Zukunft aus meinem deutschen Stil werden?

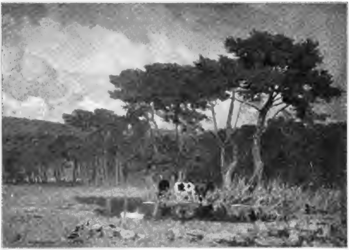
Als die Redaktion der ›Kunst für Alle‹ mich um eine Erwiderung auf die Rede des Kaisers bat, ging sie wahrscheinlich von der Voraussetzung aus, dass ich als Verfasser des ›Wesens der Kunst‹, das durchgängig auf entgegengesetztem Standpunkt steht wie die Rede des Kaisers, am meisten geneigt sein würde, gegen die autoritative Einschränkung des künstlerischen Schaffens, die in der letzteren ihren Ausdruck findet, zu protestieren. Ferner dass ich als Professor an einer süddeutschen Universität vielleicht am ersten in der Lage wäre, meine Ueberzeugung in dieser Sache entsprechend der wissenschaftlichen Lehrfreiheit, die ich geniesse, auch vor der Oeffentlichkeit zu vertreten. Sie sprach dabei die Gewissheit aus, dass meine Besprechung der kaiserlichen Kundgebung ›in aller Ehrfurcht vor dem monarchischen Prinzip den abweisenden Standpunkt in einer durchaus sachlichen und massvollen Weise begründen werde‹. Ich hoffe, dass sie sich darin nicht getäuscht hat. Obwohl ich eigentlich nicht die Absicht hatte, auf die Rede des Kaisers zu antworten, musste ich mir doch, als ich die Aufforderung erhielt, sagen, dass die Unabhängigkeit der Stellung, die der Professorenstand verleiht, gewisse Verpflichtungen auferlegt, die unter Umständen zwingen können, eine Ueberzeugung, die man hat, offen auszusprechen, auch wenn man fürchten muss, oben damit anzustossen. Uebrigens ist es ja bekannt, dass gerade in Süddeutschland — man denke an Hessen und Württemberg — die Anschauungen über die moderne Kunst, die in Preussen herrschen, nicht so unbedingt geteilt werden, so dass man also auch aus diesem Grunde eine Aeusserung von süddeutscher Seite erwarten musste.

Ob es mir nun gelungen ist, in meiner Erwiderung den richtigen Ton zu treffen, darüber werden sich die Leser der ›Kunst für Alle‹ ja schon ihr Urteil gebildet haben. Und auch die Leser der ›Grenzboten‹ haben dazu jetzt die beste Gelegenheit, da Herr Grunow die Liebenswürdigkeit gehabt hat, grössere Teile meines Artikels, unterbrochen von einigen Gedankenspänen aus seinem Eigenen, wörtlich abzudrucken, so dass der Leser, der denken kann und etwas von moderner Kunst weiss, in der Lage ist, durch eine einfache Vergleichung den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Die Redaktion der ›Kunst für Alle‹ hatte nur das eine Bedenken, dass die moderne Kunst in meinem Artikel zu schlecht weggekommen sei, und die anderen Zeitungen, die ihn abgedruckt haben, sind, soviel ich sehe, einstimmig der Ansicht gewesen, dass ich mich ebenso massvoll wie entschieden ausgedrückt habe. Auch mehrere briefliche Zuschriften haben mir das bestätigt.



ADELBERT NIEMEYER INTERIEUR

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



WILHELM LUDWIG LEHMANN KIEFERNLANDSCHAFT

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Herr Grunow freilich ist anderer Ansicht. Mit der denunziatorischen Absicht, die seinem ganzen Artikel ein besonders vornehmes Gepräge verleiht, erklärt er, dass meine Erwiderung das ›Provokanteste‹ sei, was er bis jetzt über die Kaiserrede gelesen habe. Ich kann darüber nicht urteilen, da ich die übrigen Artikel zur Kaiserrede nicht kenne — auch nicht den des Herrn Grunow, der, wie ich höre, kürzlich in den ›Grenzboten‹ erschienen ist. Ich habe auch gar kein Verlangen, meinen Mut an den Bosheiten anderer aufzurichten. Jedenfalls wüsste ich nicht, wie man eine solche Kundgebung, die den eigenen, lange vorher gebildeten und publizierten Ueberzeugungen schnurstracks widerspricht, und von der man fürchten muss, dass sie in weiten Kreisen Verwirrung anrichten werde, ruhiger und sachlicher hätte kritisieren sollen als ich es gethan habe. Wenn der Kaiser öffentlich als Aesthetiker auftritt, so muss er sich gefallen lassen, dass seine Ansichten auch öffentlich von den Professoren der Aesthetik kritisiert werden. Herr Grunow hat die Bosheiten, die er in meinem Artikel findet, wie er selbst sagt, »zwischen den Zeilen« gelesen. Ich kann dem gegenüber nur erklären, dass darin nichts ›zwischen den Zeilen‹ zu lesen ist, dass vielmehr alles genau so gemeint ist, wie es dasteht. Ich habe es durchaus nicht nötig, mit meinen Einwendungen die Ratgeber des Kaisers zu treffen, wenn ich den Kaiser selbst meine. Aber in diesem Falle weiss man zufällig ganz genau, welche Künstler das Ohr des Kaisers haben und wie infolgedessen sein Urteil über die zeitgenössische Kunst ausfallen muss. Von einem Monarchen zu verlangen, dass er in der Kunst Fachmann sei, ist ein Nonsens, der nur in einem Höflingsgehirn Platz finden kann. Der Kaiser hat wahrhaftig mehr zu thun, als die Kunstausstellungen zu besuchen und die Kunstjournale zu lesen. Er ist auch, soviel ich weiss, niemals in der Secession gewesen. Woher sollte er also die moderne Kunst kennen? Gerade deshalb ist aber die Verantwortlichkeit seiner — unverantwortlichen — Ratgeber um so grösser. Und es ist nicht nur meine Meinung, sondern die vieler anderer Patrioten und königstreuen Männer, dass der Kaiser sowohl in der Politik wie in der Kunst die Meinung des Volkes und der Gebildeten nicht in vollem Umfang erfährt. Wenn Herr Grunow es anders weiss, so muss er sehr gute Informationen haben.

Die bedenklichen Folgen der Kaiserrede zeigen sich aber an den immer leidenschaftlicheren Angriffen, die seitdem von gewissen Seiten gegen die moderne Kunst gerichtet werden, nicht zum geringsten an dem Triumphgesang, den die »Grenzboten« in der Freude über die Bestätigung ihrer reaktionären Kunstanschauungen anstimmen. Und Schlimmeres wird nicht ausbleiben. Schon hat der Finanzminister von Rheinbaben bei der Einweihung des Düsseldorfer Kunstausstellungsgebäudes erklärt, dass S. Majestät der Kaiser die Linie vorgeschrieben habe, auf der er wünsche, die Kunst sich entwickeln zu sehen. S. Majestät habe auf die wahren Ideale hingewiesen und vor falschen Idealen in der Kunst gewarnt. Wenn die Künstler Düsseldorfs gelobten, auf diesem Wege zu bleiben und alles zu pflegen in der Kunst, was wahr und echt sei, dann seien sie »treue Diener unseres kaiserlichen Herrn«. Das ist ein deutlicher Wink. Man mache sich nur klar, was das in einem Lande heissen will, in dem die Freiheit der wissenschaftlichen Forschung durch die Verfassung garantiert ist. Die Wissenschaft soll frei, die Kunst aber durch Gesetz gebunden sein. Wenn dann mit dem System der Bevormundung fortgefahren wird, das jetzt in Preussen bei allen Kunstangelegenheiten herrscht, so dass z. B. in Berlin neuerdings bei allen monumentalen Bauten künstlerische Entwürfe, die aus einem Gusse sind, und an denen deshalb nichts willkürlich geändert oder weggenommen werden kann, von künstlerisch ungebildeten Bureaukraten korrigiert und zurechtgestutzt werden dürfen, dann kann man noch weit kommen, dann braucht München um seinen Ruhm als Kunststadt nicht besorgt zu sein.

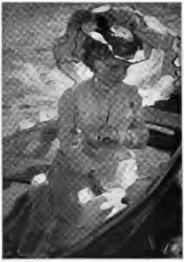
Man sieht, es handelt sich hier um wichtige Dinge, nicht um persönliches Gezänke. Wenn Herr Grunow die Meinungen eines Gelehrten, den er selbst angeblich hochschätzt, als ›Kindereien‹, ›Albernheiten‹, ›Gedankenwirren‹ und ›Abgeschmacktheiten‹ bezeichnet, so ist das seine Sache. Ich werde ihm auf das Gebiet der Injurien und Denunziationen, auf dem er so gut zu Hause ist, nicht folgen, Wenn er aber von der modernen Kunst redet wie der Blinde von der Farbe, und diejenigen, die sich um sie verdient gemacht haben, mit einer Fülle von Schimpfworten überhäuft, so verdient das an dieser Stelle niedriger gehängt zu werden. Die Leser der ›Grenzboten‹, die sich für Kunst interessieren, müssen doch in Zukunft wissen, was sie von ihrem Leibblatt zu erwarten haben, welche Kampfesweise ihr Verleger gegen die moderne Kunst anwendet.

Natürlich ist es Herrn Grunow höchst fatal, dass alle Kunsthistoriker von Ruf, insbesondere alle Galeriedirektoren wie ein Mann für die moderne Bewegung eintreten — er erklärt das denn auch flugs daraus, dass sie in der ›Oede ihres Daseins glaubenslos geworden‹ seien. Vielleicht hat Herr Grunow einmal Gelegenheit, mit einem der Herren: Woermann, Treu, Bode, Lichtwark, v. Tschudi, Pauli, und wie sie alle heissen, über die ›Oede ihres Daseins‹ zu sprechen: sie werden ihn dann ohne Zweifel darüber aufklären, dass dieses Dasein leidlich ausgefüllt ist, und zwar durch eine Thätigkeit, die im höchsten Masse befriedigt und die Anerkennung weitester Kreise findet.

Wenn er aber die modernen Künstler (ohne jede Unterscheidung, so dass man annehmen muss, er meint sie alle) als ›Mittelmässige‹ und ›Narren‹, ihre Werke als ›Fexereien‹, ›Brechmittel‹, ›Fratzen‹ und ›verblüffende Absurditäten‹ bezeichnet, wenn er die ganze moderne Kunst als ›Inferiorität‹, ›Philistertum‹, ›Unfähigkeit‹, ›Modeschwindel‹, ›Unsinn‹, ›Blödsinn‹, ›Erbärmlichkeit‹, ›Verrücktheit‹, ›Gemeinheit‹, ›Afterkunst‹, ›Schlammflut‹ und ›Unflat‹ charakterisiert, so richtet sich eine solche Sprache in den Augen aller gebildeten Menschen von selbst.

Um aber zu zeigen, mit welcher tiefen Sachkenntnis Herr Grunow an die Fragen der modernen Kunst herantritt, will ich nur erwähnen, dass er für die Blüte der neuen dekorativen Kunst die Industrie verantwortlich macht (o sancta simplicitas!), dass er dieser Kunst die Sucht zuschreibt, mit ihrem armseligen, dünnfädigen Liniengewebe(?) alle Flächen zu überziehen (!), und dass er die moderne Kunsterziehungsbewegung als ›philisterhaften Volksbeglückungsversuch‹ und ›Spiessbürgerbeschränktheit‹ (!) verspottet.

Besonders aber verdienen seine Bemerkungen über die graphischen Künste, die sich neuerdings in den Dienst der künstlerischen Erziehung gestellt haben, die eingehende Beachtung aller wahren Kunstfreunde. Ich hatte die Worte des Kaisers über die Notwendigkeit einer Volkskunst ›goldene‹ genannt, aber in aller Ehrfurcht darauf hingewiesen, dass diejenigen, welche die (Herr Grunow würde schreiben: die, die die) Notwendigkeit einer solchen am ersten erkannt und am stärksten empfunden hätten, eben moderne Künstler seien. Und als Beweis dafür hatte ich die prächtigen Bilderbücher und Wandtafeln erwähnt, die uns verschiedene Verleger, z. B. B. G. Teubner und R. Voigtländer, gerade zum letzten Weihnachtsfest beschert haben, und die durchweg von jüngeren Künstlern, Karlsruhern und Münchenern herstammen. Diese Werke, die zwar nicht alle gleichwertig sind, von denen aber die besten bald in keiner Schule und in keiner Familie fehlen werden, haben den Zorn des Herrn Grunow, der erst vor kurzem seine Sirenenstimme für das Abonnement der ›Grenzboten‹ hat ertönen lassen, im höchsten Masse erregt. Er ist ganz entrüstet darüber, dass ich diesen ›Plunder‹, diesen ›Kram‹ ›vor die Siegesallee schiebe‹. Offenbar glaubt er, dass nicht die graphischen Künste, deren Erzeugnisse sich jeder kaufen und still im Kämmerlein bewundern kann, sondern die Marmordenkmäler der Markgrafen und Kurfürsten aus dem Geschlecht der Hohenzollern, von denen das Volk nur ganz wenige dem Namen nach kennt, die wahre Volkskunst seien. Die schönen Wandbilder der Georgi, Haueisen, Biese, Fikentscher, Volkmann u. s. w. aber, den ersten wirklich künstlerischen Wandschmuck, den wir in Deutschland überhaupt erhalten haben, bezeichnet er als ›Volkserziehungsholgen‹, als ›kindische Unternehmungen, bei denen sich verständnisvolle Verlegerspekulation mit einem Künstlertum zusammenfindet, das kindlich zu sein glaubt, wenn es mit bärtigen Lippen stammelt und lallt wie ein Wickelkind‹.



LEO PUTZ IM KAHN

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Schliesslich glaubt er, dass die Schulverwaltungen gescheit genug sein würden, auf diesen ›Unsinn‹ nicht hineinzufallen.

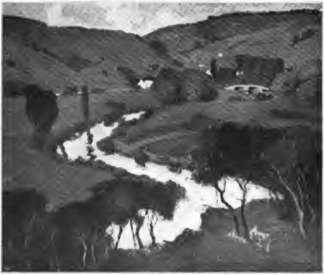
Es ist freilich schmerzlich, zu sehen, dass andere Verleger den Geist der Zeit besser erfasst haben als man selber, dass sie in die Zukunft schauen, während man selbst den Blick in die Vergangenheit gerichtet hat. Es ist empörend, mit ansehen zu müssen, wie bei Gelegenheit des Dresdener Kunsterziehungstages im vorigen Jahre nicht weniger als zweihundertfünfzig Männer der verschiedensten Berufskreise, Ministerialbeamte, Schulräte, Museumsdirektoren, Künstler, Universitätsdozenten und Lehrer zusammenkamen, um ganz ernsthaft über diesen ›Plunder‹ zu beraten und den Verlegern ihren Dank abzustatten, dass sie die Kosten nicht gescheut haben, dem Volke wahre Kunst zu billigem Preise zu bieten. Und erst recht schmerzlich ist es, zu sehen, wie die Direktion des Leipziger Buchgewerbevereins, also einer Korporation, der man vermutlich selber angehört oder wenigstens nahesteht, diesen ›Plunder‹ auf Reisen schickt und unter dem Namen ›Die Kunst im Leben des Kindes‹ in allen grösseren Städten Deutschlands ausstellt. Man begreift, dass das Gefühl, immer mehr ins Hintertreffen zu geraten, selbst einen sonst harmlosen Verleger aufbringen muss. Vielleicht setzt sich Herr Grunow über diese Verunglimpfung der Unternehmungen seiner Kollegen bei Gelegenheit der Cantate-Messe mit diesen selber auseinander. So etwas Aehnliches wie eine Anwaltkammer wird es ja wohl auch bei den Buchhändlern geben. Wir wollen uns in diese Auseinandersetzung nicht einmischen.

Herr Grunow meint, ich hätte es glücklich fertig gebracht, mich zwischen drei Stühle zu setzen, nämlich den Kaiser, die älteren Künstler und die Modernen, die alle nicht mit mir zufrieden sein würden. Darauf habe ich zu erwidern: Ich schreibe meine Artikel nicht, um mich auf irgend einen Stuhl zu setzen, — ich sitze ja schon — sondern um das, was ich für wahr halte und was nach meiner Ansicht auch für andere wichtig ist, ohne persönliche Rücksichten zu sagen. Soviel aber kann ich Herrn Grunow versichern, dass ich ihn um das Stühlchen, auf dem er sitzt, nicht beneide.

Als ich den Artikel ›Philistertum und Kunst‹ las und in seine einzelnen Teile zerlegte, da hatte ich das Gefühl, dass er nur von einem geradezu antediluvial rückständigen Verfasser geschrieben sein könnte. Ich kam mir vor, wie sich etwa ein Geolog des zwanzigsten Jahrhunderts vorkommen muss, wenn er die in einem Jurasteinbruch gefundenen fossilen Reste eines Ichthyosaurus präpariert. Und mit Vergnügen erinnerte ich mich der witzigen Verse von Viktor Scheffel:

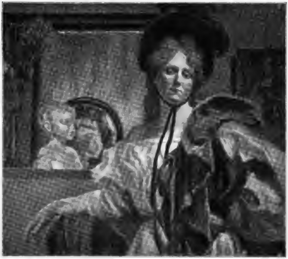
Es rauscht in den Schachtelhalmen,
  Verdächtig leuchtet das Meer,
Da schwimmt mit Thränen im Auge
  Ein Ichthyosaurus daher.
Ihn jammert der Zeiten Verderbnis,
  Denn ein sehr bedenklicher Ton
War neulich eingerissen
  In der Liasformation.

Ja ja, er hat Thränen im Auge, der Ichthyosaurus Grunow!



CARL PIEPHO — DER FLUSS

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

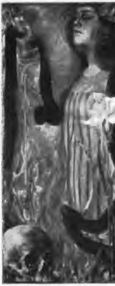


CARL BAUER VOR DEM ROTEN FENSTER

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Ueber den Wert oder Unwert von Konkurrenz-Ausschreiben in Sachen der bildenden Kunst konnte man gelegentlich eines jüngst stattgehabten *Wettbewerbs um die malerische Ausschmückung des Rathaussaales von Wasserburg* sich wieder einige Gedanken machen. Einen schönen, räumlich sehr glücklich proportionierten Saal von altertümlichem Charakter, aber nicht ausgeprägten Stils galt es auszuzieren, dessen eine Längswand von einer Freitreppe unterbrochen wird, während die andere, sowie die eine Schmalwand durch breite Palastfenster eine regelmässige Gliederung erhalten. Nachdem bereits ein Preisausschreiben der Stadt resultatlos geblieben war, lud man fünf Münchener Künstler zu einem engeren Wettbewerb ein: die Maler Becker-Gundahl, L. Herterich, v. Mann-Tiechler, Matth. Schiestl und Josef Widmann. Nach dem übereinstimmenden Urteil der Kritik, sowie den vielfach laut sich kundgebenden Meinungen eines grossen und vielbedeutenden Teils der Münchner Künstler- und Architektenschaft gebührte der Vorzug vor den übrigen Entwürfen dem Projekt von L. Herterich. Der auf dem Gebiet der Figurenmalerei grossen Stils in den letzten Jahren schon mehrfach glänzend hervorgetretene Künstler hatte zum Gegenstand seines festlich heiteren Wandschmucks einen Aufzug der alten Zünfte gewählt. Eine Scheinarchitektur von Doppel-Säulenstellungen, bei deren Entwurf der Künstler sich der Beihilfe Gabriel v. Seidl's zu erfreuen hatte, gliedert die Wände; und diese in Weiss und Grau gehaltene, von Festons und Blumenkörben bunt belebte Architekturmalerei giebt den Figurengruppen einen schmucken Rahmen, jede einzelne zu einem geschlossenen Bilde zusammenfassend. Man blickt durch Bögen hinaus in eine liebliche Landschaft, in der Gruppe um Gruppe: Metzger, Bäcker, Gärtner und Schäffler — auch eine Beziehung auf das für die Wasserburger Gegend wichtige Gewerbe der Salzstössler fehlt nicht — an dem Beschauer vorüberziehen; alles prächtige, ehrenfeste Gestalten, mitunter nicht ohne Humor geschildert, vorwiegend aber festlich-grossartig aufgefasst, besonders schön und ernst ein Herold zu Pferd, dem Zuge weit voraus in prangenden Fluren einsam seine Strasse ziehend. Das raumschmückende Moment kommt vermöge der glücklichen Anordnung und des Reichtums an schmückender Farbe in diesem Entwurf wie in keinem anderen zur Geltung. Nächst diesem dürfte als das künstlerisch wertvollste Projekt das von Schiestl anzusehen sein. Es enthält historische Darstellungen und kleine Figurengruppen in einem kräftigen an gotische Auffassung anklingenden Stil. Widmann bedient sich bei seinen ausgedehnten Kompositionen von gleichfalls geschichtlichem Inhalt sehr hübsch der neugotischen Zierformen, wie sie die Romantik uns hinterlassen. Becker-Gundahl brachte eine etwas illustrationsmässige Mischung von idyllisch-ländlichen mit modern städtischen Motiven. v. Mann begnügte sich damit, eine Reihe von bekannten figuralen Motiven aus dem Schatz der guten Werke unserer Väter, aus der Hochblüte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts für seine Zwecke einfach herüberzunehmen, in der Meinung, solcherweise eine möglichste ›Stilechtheit« zu erreichen. Ueber den Wert eines derartigen Eklekticismus bedarf es keines Wortes, noch weniger über den bei einem solchen Verfahren natürlich sich einstellenden Mangel an jeglicher inneren Proportion. Wohl aber verdient der Entscheid einer Jury, die dem letztgenannten Bewerber für seine zwar fleissige, aber völlig unselbständige Leistung (wie bereits gemeldet) den ersten Preis und den Auftrag zur Ausführung erteilen konnte, das allgemeine öffentliche Verdikt, welches ihr zu teil ward. Diese seltsame Entscheidung wird selbst dann kaum verständlich, wenn man erfährt, dass, abgesehen von einem Delegierten der Stadt Wasserburg, in jenem Preisrichterkollegium vier Künstler sassen, von denen *drei*, nämlich die Proff. Lenbach, Seitz und Hauberrisser, als ausgesprochenste Vertreter jener einseitig-retrospektiven Kunstrichtung zu gelten haben, die in Fragen der öffentlichen Kunstpflege in München trotz aller heftigen Anklagen immer noch allein ausschlaggebend ist. G. H.

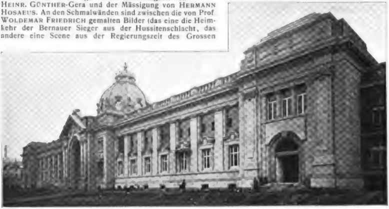


F. G. POLLAK ·FLOS PALUDIS·
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

WIEN. Der Bildhauerin Feodorowna Therese Ries wurde vom Staat die Schaffung einer Figur der hl. Barbara übertragen, die für den neu zu erbauendem Dom in Pola bestimmt ist. — Der Bildhauer und Titular-Professor Hans Bitterlich wurde zum Honorar-Dozenten, der Maler Julius Schmid zum a. o. Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt.

DÜSSELDORF. Seit 1880 hatte die rheinische Kunststadt keine Kunstausstellung mehr ins Werk setzen können, die an Umfang über ihre lokale Bedeutung hinausging, weil es an einem grossen Ausstellungsgebäude mangelte. So wurde denn Düsseldorf durch seine rührigen Rivalen Berlin und München immer mehr ins Hintertreffen gedrängt und geriet bedenklich in Gefahr, vollständig aus seiner früheren bedeutenden Position verdrängt zu werden. Der Bau eines grossen Kunstausstellungsgebäudes, geeignet, allen Anforderungen zu entsprechen, war daher eine unabweisbare Notwendigkeit. Schon seit Jahren wurden Pläne zur Einrichtung eines solchen Gebäudes aufgestellt und erwogen, die alle wegen der Schwierigkeit, die Mittel dafür zu beschaffen, nicht realisiert werden konnten. Endlich gelang es Prof. Fritz Roeber, einen Plan auszuarbeiten und vorzulegen, der in der Generalversammlung der gesamten Düsseldorfer Künstlerschaft vom 8. März 1898 zur einstimmigen Annahme kam. In grossen Zügen hatte Prof. Roeber ausgeführt, wie die Mittel zu dem erforderlichen Kunstausstellungsgebäude durch Veranstaltung einer grossen deutsch-nationalen Kunstausstellung, in Verbindung mit einer Industrie- und Gewerbeausstellung, zu erlangen seien. Mit ihm zusammen hatte der Geheime Kommerzienrat Lueg emsig vorgearbeitet und seiner Thatkraft gelang es, die Zustimmung der industriellen und gewerblichen Kreise zu gewinnen. Das Jahr 1902 wurde für die Ausstellung festgesetzt. Nach Ueberwindung aller noch vorhandenen Schwierigkeiten wurde 1900 mit dem Bau des Gebäudes begonnen, welches am 8. März d. J. feierlich der Stadt Düsseldorf übergeben wurde. Bei dem Preisausschreiben zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes wurde demjenigen des Düsseldorfer Architekten A. Bender der erste Preis zuerkannt, vornehmlich wegen der meisterhaften Grundrisse seines Entwurfes, der eine vorzügliche Lösung des gestellten Problems enthielt und der deshalb zur Ausführung bestimmt wurde. Für die Fassade wurde eine Abänderung in Aussicht genommen. Die gesamte Ausführung des Gebäudes, einschliesslich der architektonischen Entwürfe für Aussen- und Innenbau wurde im Frühjahr 1900 der Firma Philipp Holzmann & Co. in Frankfurt a. M. übertragen, dieselbe betraute mit der Ausarbeitung und Leitung die Architekten E. Rückgauer und Kraefft, unter dem künstlerischen Beirat der vom Kunstausschuss dazu bestimmten Professoren A. Schill und J. Kleesattel. Naturgemäss legten diese besonderen Wert auf die Ausgestaltung der Fassade. Sie wählten dazu den prächtigen Barockstil und schufen damit dem Baue eine Vorderseite, welche sich seines hohen Zweckes durchaus würdig erweist. In gleich trefflicher Weise sind auch die Anordnung und Dekoration der Innenräume ausgebildet. Als Krönung des Gebäudes überwölbt es ein imponierender Kuppelbau, der in seiner Spitze die Höhe von 40 m erreicht. Eine besondere Zierde bildet auch der inmitten des Gebäudes liegende, einen Garten umschliessende Ehrenhof; er ist in italienischer Hofarchitektur, mit reicher Säulen- und Bogenstellung, gehalten. Das Gebäude, das wohl den Namen eines Kunstpalastes verdient, liegt auf dem von der Stadt Düsseldorf erhöhten Gelände der sogenannten Golzheimer Insel, unterhalb der neuen Rheinbrücke. Wie an edler Schönheit der Gesamtanschauung wird der Bau auch an ausreichender Geräumigkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Die umbaute Fläche beträgt an 8000 qm, die Länge der nach Westen liegenden Hauptfront 132 m. die grösste Tiefe 90 m und die Höhe der Fassade 18 bezw. 22 m. Im Inneren sind ausser der unter der Kuppel befindlichen Empfangshalle sieben grössere und sieben kleinere, zum Teil im Obergeschoss des Vorderbaues (Loggien und Säle im Mittelbau) gelegene Ausstellungshallen enthalten. Die grossen Oberlichtsäle können durch leicht verstellbare Holzwände in beliebig viele Einzelabteilungen getrennt werden. Die Abmessungen der grossen Hallen sind 55 bezw. 38 m Länge zu 22 m Breite und Höhen von 8 bis 9 m; die des grossen Saales an der Rückfront 28 m Länge zu 16 m Breite und 11 m Höhe. Die Empfangshalle, im Mittelbau gelegen, misst 16 m im Gevierte und hat noch anschliessende Seitenhallen, die Höhe der inneren Kuppel ist 22 m. Mit Ausnahme der Räume an der Hauptfront, die durch Seitenlicht beleuchtet werden, sind doppelte Oberlichter angeordnet, von den beiden Endrisaliten, sowie im Mittelbau, führen Treppen nach den im Obergeschosse liegenden Loggien und Sälen. Die Hauptfassade ist in Tuffstein und an besonderen Stellen in Sandstein, Granit und Basalt ausgeführt, während die Kuppel mit Kupfer eingedeckt wurde. — Ursprünglich waren die Baukosten auf 800000 M. veranschlagt worden. Indessen mehrten sich diese Kosten, je mehr das Projekt seiner Ausführung entgegenschritt. Nach allen Zuwendungen, auch seitens der Stadt Düsseldorf, belaufen sich jetzt die Baukosten auf rund 1300000 M. — Der Kunstpalast ist eine Zierde der Stadt, herrlich gelegen am Rhein, unmittelbar an dem schönen Hofgarten, dem Stolz der Stadt Düsseldorf. Schon durch seine Lage verkörpert der Kunstpalast symbolisch eine wundervolle harmonische Vereinigung von Natur und Kunst. tz.

BERLIN. In einem vom Berliner Architekten-Verein ausgeschriebenen Wettbewerb für eine Umgestaltung des *Landes-Ausstellungs-Gebäudes* wurde der erste Preis **Max Ravoth**, der zweite **F. Gottlob**, der dritte **K. E. Bomgart** zuerkannt. — Im Sitzungssaal des neuen *Nieder-Barnimer Kreishauses* haben jetzt die aus Mitteln des Landeskunstfonds und der Provinz beschafften Bildwerke ihren Platz gefunden. An der Nordwand erhebt sich in der Mittelnische die von **Ernst Wenck** modellierte Statue Kaiser Wilhelms II., an der Südwand sieht man die Figuren der Gerechtigkeit von **Heinr. Günther**-Gera und der Mässigung von **Hermann Hosaeus**. An den Schmalwänden sind zwischen die von Prof **Woldemar Friedrich** gemalten Bilder (das eine die Heimkehr der Bernauer Sieger aus der Hussitenschlacht, das andere eine Scene aus der Regierungszeit des Grossen Kurfürsten schildernd) die Figuren eines Kaufmanns, von **Fritz Heineman**, eines Sämanns, von **Stephan Walter**, eines stürmenden und eines trinkenden Soldaten, von **Otto Petri** und **Edmund Gomansky**, gruppiert. — Im Auftrage des Kaisers hat Professor **Karl Röchling** eine denkwürdige Episode aus dem Feldzuge in China zu malen. Das Bild wird den Titel führen ›Germans to the front‹ und den bekannten Vorgang verewigen, der sich in der im Juni 1900 unter Lord Seymour unternommenen Expedition zum Entsatz der Gesandten in Peking abspielte. Das Gemälde soll seinen Platz im Sternsaal des Kgl. Schlosses erhalten. — Die Ausschmückung des Sitzungssaales des neuen *Abgeordnetenhauses* mit künstlerischen Bildern der Provinzen wurde bei Beratung des Baueтats unlängst besprochen. Der Abgeordnete Schmitz-Düsseldorf wollte eine Bevorzugung Berliner Künstler bei diesen Arbeiten vermieden wissen, worauf Ministerialdirektor Schultz bemerkte, dass die beim Abgeordnetenhaus für Ausschmückungszwecke überhaupt ausgeworfene Summe (85000 M. für zwölf Wandgemälde und zwei plastische Figuren) zu gering sei, als dass auswärtige Künstler lediglich dieser Sache wegen nach Berlin berufen werden könnten. Eine dauernde Fühlung der Künstler mit der Bauleitung sei aber nötig. Abgeordneter v. Endemann bat, bei der Wahl der Bilder auch Frankfurt und Kassel zu berücksichtigen, was den Abgeordneten Schmitz dann noch zu dem gleichen Wunsche für Düsseldorf veranlasste. -- Der Bildhauer Prof. **Karl Hilgers**, welcher jahrelang in Italien gelebt hat, wird im Laufe des Sommes seinen Wohnsitz wieder nach hier verlegen. — Die *Nationalgalerie* erwarb **Adolf Hildebrand**'s Pettenkofer-Büste; als Geschenk eines Kunstfreundes wurde ihr **Auguste Rodin**'s Skulptur ›L'Homme et sa penseé‹ einverleibt. — Für den Sitzungssaal des *Teltower Kreishauses* wurde als Gegenstück zu **Karl Röchling**'s ›Darstellung des Kampfes an der alten Kirche von Grossbeeren‹ ein von demselben Künstler auszuführendes Bild bestimmt, das Kaiser Wilhelm I. im Manöver bei Grossziethen schildern soll. — In der Vollendung



Eingeweiht am 8. März

Der neue Kunstausstellungs-Palast in Düsseldorf der neuen Hochschulgebäude zu Charlottenburg ist eine weitere Verzögerung eingetreten, so dass die beiden Hochschulen für die bildenden Künste und für Musik erst im Herbst nach der Hardenbergstrasse verlegt werden. Im Sommersemester wird der Unterricht noch an den bisherigen Stätten abgehalten. — Auf einstimmigen Wunsch des Vorstandes des Vereins Berliner Künstler, wie mitgeteilt wird, hat Fräulein Mathilde Rabl, die bekanntlich einen eigenen Kunstsalon begründet hatte, wieder die geschäftliche Leitung der Ausstellungen und des Verkaufs im Berliner Künstlerhaus übernommen. Den eigenen Salon wird die Genannte dabei aber nicht auflösen, er übersiedelt mit ihr ins Künstlerhaus, wo ihr ein Saal vollständig zur Verfügung gestellt ist. Die Bilanz des letzten Geschäftsjahres des Vereins Berliner Künstler schliesst mit 1531629 M. 84 Pfg. in Einnahmen und Ausgaben, das Vereinsvermögen erfuhr eine Verbesserung um 24664 M. 54 Pfg. und belief sich Ende 1901 auf 825293 M. 40 Pfg. — Der Maler und Senator der Akademie der Künste, Wirkl. Geh. Rat, Prof. Graf Ferdinand Harrach konnte am 27. Februar die siebzigste Wiederkehr seines Geburtstages begehen.

DRESDEN. Die *Dresdener Kunstgenossenschaft* beabsichtigt, mit ihrem *Hausbau* kein grosses Ausstellungshaus zu schaffen, sondern will nur in dem ersten Stock ihres Hauses die Klub- und Gesellschaftsräume so anordnen, dass sie bei Gelegenheit und wenn keine grosse Dresdner Ausstellung stattfindet, auch zu kleinen Ausstellungen benutzt werden können. Der Bau soll nicht wesentlich mehr als 200000 M. kosten. — Im Wettbewerb um die bildnerische Ausschmückung des Eingangs zu der Königin Carola-Brücke erhielten den ersten Preis (500 M.) Architekt Ernst Kühn und Bildhauer H. Wedemeyer, den zweiten Preis (300 M.) Bildhauer Wedemeyer, die beiden dritten Preise (je 200 M.) Bildhauer Karl Roeder und Architekt Johann Richter. *

MÜNCHEN. Aus Anlass des diesjährigen Geburtsfestes wurden von S. K. Hoheit dem Prinzregenten mit dem Titel eines kgl. Professors ausgezeichnet: die Maler Benno Becker und Otto Gebler; dem Maler Prof. Fritz von Uhde wurde der Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst (Abteilung für Kunst) verliehen.

DÜSSELDORF. Drei Künstler der älteren Düsseldorfer Schule haben kurz hintereinander das Zeitliche gesegnet. Am 11. März starb Hermann Plathner, am 14. März Emil Schuback, am 16. März Moritz Ulffers. Plathner war 1831 in Gronau an der Leine geboren und studierte zuerst auf der Düsseldorfer Kunstakademie, dann unter Rudolf Jordan und Adolf Tidemann weiter. Seine auf gutem Naturstudium und feiner Beobachtung des Lebens beruhenden Darstellungen ernsten und humoristischen Inhalts sind sinnig in der Auffassung und sehr liebevoll in der Ausführung. An einem bösen Augenübel leidend, war Plathner seit zehn Jahren halb erblindet. — Emil Schuback ward geboren 1820 in Hamburg, studierte in München unter Cornelius und Hess, war 1843—1848 in Rom und kam 1856 nach Düsseldorf, hier seinen dauernden Wohnsitz nehmend. Er widmete sich hier ausschliesslich der Genremalerei und war Schüler Rudolf Jordan's. Seine Motive, meist sinnig und gemütvoll erdacht und empfunden, entnahm er grösstenteils dem bäuerlichen Volksleben. Ein besonderes und grosses Verdienst erwarb sich Emil Schuback durch seine fünfundzwanzigjährige Thätigkeit als Vorstandsmitglied des Vereins Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe. — Moritz Ulffers war 1819 ebenfalls in Hamburg geboren, studierte 1847 bis 1852 auf der Düsseldorfer Kunstakademie. Er machte sich zuerst, wie viele seiner Mitstudierenden unter Wilhelm von Schadow, die Behandlung biblischer Gegenstände zur Aufgabe. Später malte er Genrescenen und widmete sich besonders der damals im Schwunge stehenden Lithographie, die vor Erfindung der Photographie neben dem Kupferstiche die einzige Art der Reproduktion von Gemälden war, und leistete auf dem Gebiete sehr Tüchtiges. tz.

BUDAPEST. Am 16. Februar starb hier, neunundzwanzig Jahre alt, der Bildhauer Kalman Nagy. Er fiel vor einigen Jahren durch seine lebensvoll aufgefassten kleinen Statuetten, Typen aus dem ungarischen Volksleben darstellend, vorteilhaft auf. Im vergangenen Jahre wurde er als Sieger in dem Preisausschreiben für den Millacherschen Brunnen mit dessen Ausführung betraut; das Motiv dieses Brunnens ist ein Hirt, seine Schafe zur Tränke führend. Eines der Modellschafe litt an Maul- und Klauenseuche: der Künstler wurde infiziert und erlag dieser Ansteckung nach mehrwöchentlichen qualvollen Leiden. — Am 26. Februar verschied in Nádasd Ladány, sechzig Jahre alt, der Maler Janos Valentinyi. Er studierte in Budapest, später in München und Paris. Er nahm seine Motive meistens aus dem Leben der Zigeuner, auch behandelte er, wenn auch seltener, Landschaftliches aus der Umgebung des Plattensees. A. T.

GESTORBEN: In Zürich, am 13. Februar, der Maler Edmund Krenn; in Hamburg, am 12. Februar, der Glasmaler Karl Engelbrecht; in Berlin der Maler Felix Wichert, sechzig Jahre alt; in Paris, am 10. März, einundneunzig Jahre alt, der Maler Paul Flandrin; in München am 1. März David Heinemann, der Begründer der bedeutenden gleichnamigen Kunsthandlung (Filiale in Nizza), früher auch als Maler thätig, dreiundachtzig Jahre alt.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Im *Salon Cassirer* entfaltet der sich überraschend lebhaft entwickelnde deutsche Impressionismus immer stolzer seine Fahnen. Dieses Mal zieht Max Slevogt wieder in besonderem Masse die Aufmerksamkeit auf sich. In dem Bildnis eines Kindes hat er eine äusserst schwierige Aufgabe gelöst. Es ist aus einer Aufsicht von oben gemalt. Das kleine dunkelhaarige Mädchen in dunkelblauem Röckchen, den Oberkörper in einem grau und blau gestreiften Sweater, sitzt knieend mit drollig aufgestützten Händen zwischen seinen Spielsachen auf einem graubraunen Teppich und schaut mit dem natürlichsten Ausdruck von der Welt aus grossen Kinderaugen auf. Das Bild ist in der freien und energischen Art des Künstlers gemalt, sehr fein in der Raumeinteilung, voll und herb im Ton aber leicht und warm in der Farbe und sicher eines der anmutigsten und dabei ernstesten Kinderporträts, die man sehen kann. Weniger gelungen erscheint eine grosse Freilichtdarstellung Slevogts »Sommermorgen«. Eine junge Frau in weisser Blouse und grauem Rock liegt unter einem dunklen Sonnenschirm im Grase auf einer Halde zwischen Baumstämmen. Prachtvoll ist der von warmem Licht umflossene Kopf der eine Zigarette rauchenden Dame gemalt, und ganz köstlich stehen einige rote Rispen des Grases gegen das Weiss und Grau der Toilette, aber das sich merkwürdig nach oben verschiebende Terrain und die durcheinander schlagenden Zweige der Bäume geben dem oberen Teil des Bildes eine störende Unruhe. Man muss sich mit der Wahrheit und Schönheit der Farbengebung über diesen Mangel trösten. Neben dem Werke hängen zwei Bildnisse von Erich Hancke: das einer, auf einem mit hellseidenen Kissen belegtem Divan, gegen eine hellgraue Wand sitzenden Dame in einer Toilette, in der Schwarz und Rosa herrschen, und das eines Backfischchens in Hellrosa gegen Graublau. Beide unsicher in Zeichnung und Charakteristik, aber virtuos heruntergemalt. George Mosson stellt ein lebendig und mit Geschmack auf delikaten Zusammenklang der Farben gemaltes Bildnis des Malers Ulrich Hübner, ferner die Studie zu dem Brustbild einer blonden jungen Dame gegen Hellgrün und einige hervorragend geschmackvolle, in der Art Manets gemalte Blumenstilleben aus, unter denen Hortensien, Chrysanthemen und Weintrauben wohl die feinsten sind. Sehr interessant ist auch der Stuttgarter H. Pleuer mit seinen Arbeiten, obgleich er dieses Mal nicht gerade sehr wichtige zeigt; aber seine breite, wuchtige Malweise giebt den Studien und Bildern einen so ausgesprochenen Charakter, dass man sie nicht übersieht. Pleuer bevorzugt in neuester Zeit auffallend dunkle Stimmungen: »Bahnhofshallen im Winter«, »Abschied im Dunklen«, »Mondnacht«. Seine schöne Gaben kommen jedoch in den wenigen hier vorhandenen helleren Bildern: »Landschaft mit Weinstöcken«, »Mädchen am Bach«, »Schäfer im Scheunenthor« glücklicher zur Geltung. R. Schramm-Zittau hat die Virtuosität Zügels ohne dessen feines Naturgefühl. Seine Bilder leiden an einer gewollt geistreichen Mache und überzeugen nicht immer in den mitgeteilten Beobachtungen. »Gänse im Wasser« und ein »Hühnerhof« haben noch die meisten Vorzüge. Wunderbare Leistungen in dieser Ausstellung sind ein grosser Sisley von 1866, »Waldlisière« — dunkelgrüne Bäume gegen einen blauen Himmel —, sehr einfach aber stark, und ein paar Claude Monets, unter denen ein früher menschenbelebter »Boulevard« und ein »Weinberg in schmelzendem Schnee« zu den allerbesten Leistungen des Künstlers gehören. Mit Recht erregt das »Junge Mädchen« von Matthias Streicher hier allgemeine Aufmerksamkeit. Wenn nur die Behandlung des Kopfes, besonders die der Augen weniger archaistisch wäre! Sonst ist die Marmorfigur eines der vorzüglichsten plastischen Werke, die in den letzten Jahren in Deutschland entstanden sind. Welche feine Empfindung für die Schönheit des knospenden weiblichen Körpers, welche prachtvolle Behandlung des Materials! Ein Herkules, der den Eber trägt, von Tuaillon, ein nicht sehr gelungener kleiner Bronzeguss, zeigt, dass sich der Künstler jetzt der freieren Art Rodins zuzuneigen beginnt. — Bei *Keller & Reiner* erlebt man zunächst eine gewisse Enttäuschung an dem Brüsseler Bildhauer Charles Samuel, dessen Denkmal für De Coster »Eulenspiegel und Nele« als Personifikationen des vlämischen Geistes und Gemütes auf allen grossen Kunstausstellungen bewundert wurde. Er entpuppt sich hier als ein Nachempfinder von Rodin und Meunier, der alle Formen des plastischen Ausdrucks von der Starrheit der Gotik (Mater dolorosa) bis zum weichlichsten Salonstück (Mädchen aus Zeeland) beherrscht und in allen Materialien — Marmor, Bronze, Holz, Elfenbein — gleich geschickt arbeitet. Ein neues, grosses dekoratives Gemälde von Ludwig von Hofmann zeigt des Künstlers Vorzüge und Mängel, erfüllt aber seinen Zweck. Im Lande der Glückseligen tanzt auf grüner Wiese eine junge Schöne in hellen Gewändern einen Serpentintanz. Nach der Weise, die ein Mädchen auf einer Schalmei bläst, drehen sich gleichzeitig zwei weibliche Paare im Rundtanz. Ein paar andere schöne Wesen schauen zu. Ein nackter Jüngling starrt, am Ufer sitzend, in das blaue Meer, das mit einigen Felsen hinten das Bild abschliesst. Arkadien! Hans Baluschek und Martin Brandenburg geben Blütenlesen aus ihren früheren Ausstellungen. Des Ersteren Darstellungen aus dem Leben in Berlin O. wirken bereits vollkommen grotesk, während sein Cyclus »Das Leben der Lokomotive« auch jetzt noch stand hält. Brandenburg hat seinen früheren Werken »Vom Ritter, der suchte«, »Schwarzer Wahn«, »Parsifal«, »Sandwirbel« eine wichtigere neue Schöpfung »Der Verfasser der Apokalypse« hinzugefügt, das den Lieblingsjünger des Herrn in Renans Auffassung als einen verärgerten, zänkischen und halbirren Greis darstellt, der in einem roten Gewande vor einer Landschaft im Dünencharakter, gegen eine flackrige Luft stehend, gestikulierend, mit aufgerissenen Augen ins Weite starrt. Als Ausdruck, sozusagen litterarisch, hat die Arbeit etwas, aber die Malerei ist gar zu trocken. Ein anderes Werk »Mitsommer« — jubelnde Putti segeln auf weisser Wolke am blauen Himmel über das blaue Meer — ist in den Verhältnissen nicht glücklich. Indessen hat man aus der Gesamtheit der Werke Brandenburgs doch den Eindruck einer eigenartigen und kräftigen Künstlerpersönlichkeit. Von Otto Feld sieht man einige geschmackvolle Landschaften, unter denen ein »Vorfrühling« die sympathischste ist. — In *Ed. Schultes Kunstsalon* giebt es zahlreiche Kollektivausstellungen, von denen aber nicht eine tiefere Teilnahme erregt, am ehesten noch die von Hans von Volkmann. Der Karlsruher Künstler beginnt ebenfalls luminaristischen Motiven nachzugehen, von denen er schöne Proben in einem im hellen Sonnenlicht liegenden »Gehöft in der Eifel« und einem »Alten Herrensitz« bietet, dessen von hohen grünen Bäumen gedeckte Fassade von Sonnenflecken überschüttet ist. Daneben finden sich einige seiner schlichten, zuweilen aber auch recht leeren Landschaften hier, die meist in der Kraft der Farben gegen die neue Art zurückstehen. Völlig zum Virtuosen ist Hans von Bartels geworden. Auf seinen Bildern ist alles outriert. Einige geschmackvolle Farbenkombinationen sind alles, was anzuerkennen bleibt. Hans Herrmann zeigt Bilder mit den bekannten holländischen Motiven, ist aber ersichtlich bemüht, sich eine breitere Malweise anzugewöhnen. Ein »Delfter Kanal« ist die gelungenste Frucht dieser Bestrebungen. Die Farben darauf lassen bei aller Stärke die bei Herrmann gewohnte Tonschönheit nicht vermissen. Ein »Maienverkauf in Berlin« von ihm ist leider im Illustrativen stecken geblieben. Eine Reihe von Porträts, die Herkomer ausstellt, vermag dessen arg erschütterten Ruhm nicht wieder zu heben. Diese Bildnisse sind nach einem bestimmten Rezept gemacht. Bei einigen täuscht die traditionelle englische Noblesse über den Mangel an eigentlicher Auffassung fort — die Porträts von Carstanjen und Lorenz Hans Herkomer sind bezeichnend dafür — bei anderen sucht der Künstler Auffassung durch dürre Sachlichkeit im Sinne Anton v. Werners zu ersetzen, wofür das Bildnis des Earl of Albemarle ein schlagendes Beispiel bildet. Von Otto Sinding hat man im allgemeinen die Empfindung, dass er ein feinfühliger Künstler sei; aber ihm fehlt die Stetigkeit im Verfolgen seines Weges. Seine Ziele liegen überall und nirgends. Bald sieht er die Natur mit wachen Augen, bald träumt er, bald ist er Realist, bald Romantiker. Von seinen zahlreich vorhandenen Bildern prägen sich nur das in einen ›Lindwurm‹ übersetzte Bergwasser, der in dunkler Nacht sich um einen brennenden Holzstoss schlingende bäuerliche ›Herbstreigen‹, die drei nackten am sonnenbeschienenen ›Strande‹ spielenden Jungen und ein paar ehrlich gesehene Landschaften ein. Der Norweger Otto Hennig stellt eine Karikatur von Hans Thoma vor, Frank Daniell (Colchester) entpuppt sich als unausstehlicher Kitschmaler, Ludwig Bartning als ein Unfähiger mit idealistischen Ambitionen und Theodor Rocholl hat ›Aus den Chinawirren‹ nicht einmal den Schein des Künstlertums retten können. Emil Oestermann (Stockholm) kann nach den hier gebotenen Beweisen leider nicht mehr für ein Licht unter den Porträtmalern gelten. Dagegen erfreut bei den ausgestellten Arbeiten des Simplicissimus-Zeichners Reznicek und den gemalten Studien Curt Röger's die unverwüstliche kecke Münchner Note. H. R.

WIEN. Um die Mitte des März hat der ›Hagen-Bund‹ seine zweite Ausstellung eröffnet. Allerlei Graphik, Aquarelle, Pastelle und Kleinwerke der Plastik sind vereint. Das Ehepaar Mediz tritt mit einer Reihe interessanter Arbeiten hervor. Heyda bringt Reliefs, von Rathausky ist das Adalbert Stifter-Denkmal zu sehen. In bunter Reihe tragen die Landschaftsmaler des ›Hagen-Bundes‹ hübsche Naturmotive herbei. Zu erwähnen ist noch der Märchen-Kalender von Leffler und Urban, Reznicek's und Hampel's Humoresken, Plastiken von Gurschner etc. Diese Darbietung dauert nur ganz kurze Zeit, da am 15. April eine aus den Anregungen des Dresdener Kunstbildungs-Kongresses hervorgegangene Ausstellung — ›Die Kunst im Leben des Kindes‹ — eröffnet werden wird. In derselben werden Typen von Kinder-Wohn- und Spielzimmern gezeigt werden, künstlerisches Spielzeug und künstlerischer Wandschmuck für Schulräume sollen zur Ausführung gelangen. Auch werden anschliessend an die Ausstellung öffentliche Vorträge die Bedeutung der Frage erläutern. B. Z.

KARLSRUHE. *Jubiläums-Kunstausstellung.* Zu Ehren des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Grossherzogs von Baden veranstaltet der badische Staat in der Zeit von Ende April bis Oktober d. J. in einem eigens zu diesem Zwecke erbauten Gebäude eine grosse internationale Kunstausstellung, die durchaus den Charakter einer *„Elite-Ausstellung“* tragen soll und das Beste, was Deutschland und das Ausland auf dem Gebiete der Plastik und Malerei bietet, in sich schliessen wird. Selbstverständlich wird die badische Kunst, zu deren Blüte der kunstsinnige Jubilar so überaus viel gethan, ebenfalls in glänzender Weise und auf breiterer Basis vertreten sein, indem hier auch Werke hervorragender, jetzt nicht mehr lebender Meister, die aber mit der Geschichte der heimatlichen Kunst aufs engste verbunden sind, herangezogen werden. Wir nennen hier z. B. nur Anselm Feuerbach, Hermann Baisch u. a. Hinsichtlich der Zulassung der einheimischen Kunst wird ein strenger Masstab angelegt und damit dieselbe nur in hervorragender Weise vertreten ist, jegliche Marktware prinzipiell ausgeschlossen. Die Idee zu dieser Elite-Ausstellung ging von dem kunstbegeisterten, früheren Staatsminister Dr. Nokk aus, dem auch das Ehrenpräsidium übertragen wurde, während das Protektorat darüber der Erbgrossherzog von Baden übernahm. Das leitende Komitee, dessen erster Vorsitzender der Akademieprofessor Dill, dessen zweiter Galeriedirektor und Akademieprofessor Hans Thoma ist, wurde vom Staate ernannt. Demselben gehören ferner noch Vertreter des Staates, hervorragende Künstler und Gelehrte und sonstige Honoratioren an. Aus privatem Besitz wird manches wertvolle Stück der Oeffentlichkeit wieder einmal zugänglich gemacht werden; u. a. werden z. B. aus der Galerie Knorr in München dreissig ausgesuchte Meisterwerke zur Ausstellung kommen. Was die Beteiligung des Auslandes an der Ausstellung betrifft, so wurden vermittelst persönlicher Rücksprachen an Ort und Stelle mit den hervorragendsten Künstlern in London, Paris, Brüssel, Mailand, Venedig, sowie auf den grossen Ausstellungen in München, Berlin, Dresden und Stuttgart und durch Besuche, denen sich Professor Dill und Konservator A. v. Bayer in oft mühevoller Weise unterzogen, speziell von diesen Komiteemitgliedern ausgewählte Gemälde jener Meister zur Ausstellung erbeten, wodurch der Charakter einer wirklichen Elite-Ausstellung gewahrt wird.

DENKMÄLER

BUDAPEST. Die Konkurrenz für das *Königin Elisabeth-Denkmal* ist zunächst ergebnislos verlaufen. Von den eingelaufenen achtzehn Entwürfen wurde von der Jury keiner der Ausführung für wert erachtet. Man beschloss drei gleiche Preise von je 10000 Kronen zu kreieren und eine neue allgemeine Konkurrenz auszuschreiben. Die drei Preise erhielten: 1. Bildhauer György Zala, Architekt Zoltan und Lajos Jambor; 2. Bildhauer Alajos Strobl und Architekt Kalman Gerster; 3. Bildhauer Ede Telcs und Architekt Emil Töry. Ausserdem wurden sechs Entwürfe mit je 4000 Kronen angekauft.

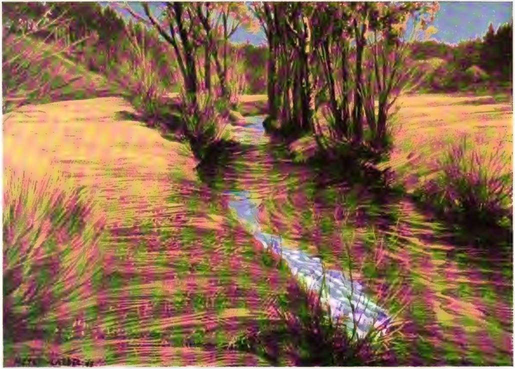
LÜBECK. Der Ausschuss für das hier geplante *Bismarck-Denkmal* hat beschlossen, den beabsichtigten Bau eines Bismarck-Turmes aufzugeben und dafür die Errichtung eines Standbildes nach dem bei der Hamburger Denkmals-Konkurrenz mit einem der zweiten Preise bedachten Entwurfe Emil Hundrieser's in die Wege zu leiten.

KUNSTLITTERATUR

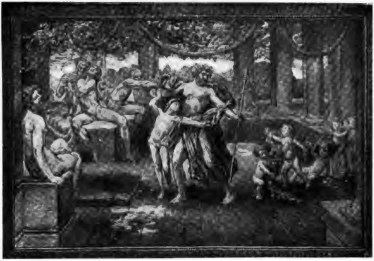
Walther Siegfried. Adolf Stäbli als Persönlichkeit. (Zürich, Art. Institut Orell Füssli. 2½ M.)

Eine prächtige Schrift, die jeder Leser mit einem herzlichen ›Hab' Dank!‹ an den, der sie geschrieben, aus der Hand legen wird. Mit der warmherzigen Anteilnahme des Freundes und der gestaltenden Kraft des Poeten aus mancherlei Einzelheiten geformt, erhalten wir hier ein Bild des ›Menschen‹ Stäbli, wie es anschaulicher kaum hätte hingestellt werden können. Es stecken viele Intimitäten in dem Büchlein, hinsichtlich derer es die zurückhaltende Natur des Schweizer Künstlers bei Lebzeiten kaum zugelassen hätte, dass sie der grösseren Oeffentlichkeit bekannt würden; ist aber mit dem Verfasser der Schrift darob zu rechten, dass er auch sie hervorholt, um ein völlig treues Bild des Verewigten auch denen zu zeichnen, die ihn nicht persönlich als den humor- und geistvollen, warmherzigen Menschen kennen gelernt haben, der er war? Dass in einer solchen Schilderung auf die künstlerische Thätigkeit Stäblis manche interessante Streiflichter fallen, ist erklärlich, sie werden in hübscher Weise unterstützt durch die eingestreute Reihe von Autotypie-Wiedergaben einer Anzahl seiner Werke.

Redaktionsschluss: 22. März 1902. Ausgabe: 3. April 1902.
Herausgeber: Friedrich Pecht. — Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



H. MEYER-CASSEL DER MAISINGER BACH BEI STARNBERG



PHILIPP OTTO SCHÄFER **HERBSTFEIER**
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

MÜNCHENER FRÜHJAHR-AUSSTELLUNGEN

Von Dr. Georg Habich

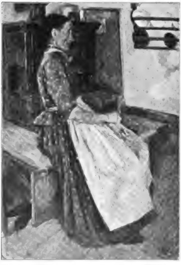
II.: LUITPOLDGRUPPE

Bedeutete die „*Frühjahr-Secession*“, wie wir sahen ein wackeres Fortschreiten auf neuen Bahnen, so ist auch auf den länger betretenen, wohlgebahnten Wegen der Münchener Kunst kein Stillstand. Beweis dafür die kleine Ausstellung, welche von der *Luitpoldgruppe*, wie seit einigen Jahren so auch heuer wieder im Vorfrühling in der Galerie Heinemann veranstaltet wurde. Gediegene Reife und Geschmack ist hier zu Hause; Leichtigkeit und Eleganz ersetzen, was an jugendlicher Frische und kühnem Wagemut etwa der Secession gegenüber vermisst werden könnte.

Was bei einem Vergleich mit der Secession als Unterscheidungsmoment vielleicht zuerst ins Auge fällt, ist — rein stofflich genommen — das stärkere Hervortreten der figürlichen Komposition idealen, d. h. von der Natur abstrahierenden, Stils und andererseits, vom allgemein künstlerischen Standpunkte aus gesehen, das bestimmte Betonen des Bildmässigen und kompositionell Abgeschlossenen, selbst in den unmittelbar vor der Natur gemachten Sachen, an denen, wie gleich bemerkt sei, im übrigen kein Mangel ist.

Ein beharrliches Streben, zu einem neuen Stil für grossfigurige Malerei zu gelangen, giebt sich in den sorgfältig durchgeführten und fein ausgeglichenen Arbeiten **Philipp Otto Schäfer**'s kund. Nicht eigentliche Bilder, sondern Dekorationsstücke, bilden diese Schilderungen aus dem antik-idyllischen Dasein, „da Götter und Göttinnen liebten“, eine Renaissance, darf man wohl sagen, jenes aus antikisierenden und michelangelesken Elementen gemischten Genres, das seinen ernstesten Vertreter in Genelli gefunden hat. Wer hätte gedacht, dass sich dieses längst totgesagte Genre mit frischem Leben füllen liesse, dass diese Motive, die einem akademisch-kalten Formalismus ihr Dasein zu verdanken schienen, fruchtbar werden könnten für einen modernen Künstler, der den menschlichen Körper keineswegs nur vom anatomischen Präparat her kennt, sondern in der ganzen Feinheit seiner linearen Erscheinung erfasst hat.

Die unschuldige Lebenslust und Sinnenfreude in jenen Regionen, die wir die Inseln der Seligen zu nennen gewohnt sind, und von denen wir nur wissen, dass sie jenseits der Grenzen von Gut und Böse liegen — das ist das Thema, das der Künstler diesmal in drei Variationen wiederholt. Mänaden in jagendem Tanzschritte, trunken mehr noch von göttlicher Begeisterung als vom süssen Wein, wilderregte Kentauren, ihren süssen Raub auf dem Pferderücken entführend, stürmen daher. Eine Säulenhalle öffnet sich auf eine stille arkadische Landschaft, und unter der Pergola ist eine Gesellschaft opferfreudiger Bacchusdiener zu festlicher Feier versammelt (s. Abb. a. S. 339). Ein älterer Bacchant naht, von einem schönen Knaben gestützt, wankenden Ganges, Kinder schleppen Weinlaubguirlanden herbei, das Haus festlich zu kränzen, während den Hintergrund (nach der Art Signorellis oder Michelangelos) ein paar schön bewegte Akte beleben, den Rausch des Weines und der Liebe symbolisierend. Der Wohllaut der Linie war es in erster Linie, was den Künstler erregte. Die Farbe spielt dabei die Rolle der Musik im Melodram; sie ist Begleiterin. Jede Buntheit ist vermieden, ein grün-grauer Gobelinton hält die Komposition zusammen.



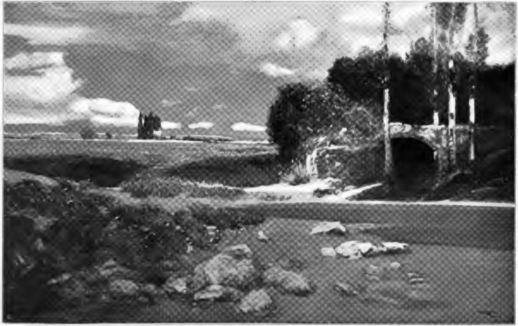
WALTER GEFFCKEN INTERIEUR AUS WOLFRATSHAUSEN • • • • • •
Frühjahr-Ausstellung der Luitpoldgruppe

Ein sicheres Stilgefühl für das Verhältnis der Farbe zu der linearen Komposition verleiht den Schäferschen Sachen einen besonderen Wert; dass dies keine Alltagsgabe, sondern in der modernen Kunst selten ist, zeigt der Umstand, dass es selbst Künstler vom Rang eines Klinger häufig genug im Stich lässt. — Auf starken malerischen Effekt, sowohl im Sinne der blühenden Farbe wie der kontrastierenden Verteilung des Lichtes und der Schatten, geht Karl Hartmann aus. Er bringt ein heroisches Liebespaar in Form einer kleinen und flüchtigen, aber höchst originellen Farbenskizze, ferner die Beleuchtungsstudie zu einem mächtig bewegten „Prometheus am Felsen", der an ältere Sachen von Piglhein, in seinen schweren dunklen Tönen auch an die alten Spanier erinnert.

Max Kuschel hat eine Farbenskizze zu einer grösseren Komposition „Schmiede des Vulkan" gesandt (s. Abb. a. S. 343). Wiewohl nicht frei von Anklängen an die Alten — die italienischen Manieristen des siebzehnten Jahrhunderts haben ihre Palette geliehen — zeigt das Bild in der grossen Verteilung der Massen in Licht und Schatten einen entschieden originellen Wurf, was man von dem anderen Bild des Künstlers, einem allzu Böcklinischen Frauenkopf nicht behaupten kann.

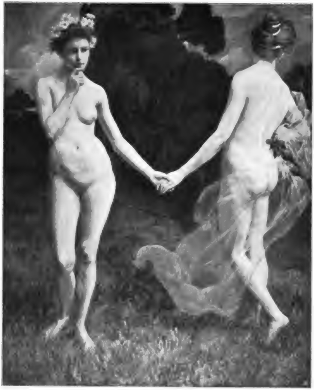
Eine merkwürdige, aber effektvolle Mischung von Elementen aus dem unerschöpflichen Schatz des venetianischen Cinquecento mit Motiven der modernen Armeleutmalerei wagt Firle in einer „Grablegung", die durch ihren Reichtum an sinnlich schönen Farben besticht.

Der auf grössere Stilwirkungen ausgehenden Richtung steht innerhalb der Luitpoldgruppe eine auf ausgesprochen impressionistische Naturwiedergabe gerichtete Strömung gleichwertig gegenüber. Wir nennen hier Adolf Brougier mit einem saftig gemalten Gemüsegarten, Gabelsberger mit fein und geistreich skizzierten Tauwetter- und Winterstimmungen und Rabending's hochpoetische Variationen über das Thema einer phantastisch silhouettierten Holzbrücke. Anziehend schon durch das freundliche Motiv wirken Blos' reizende Sonnenlichtstudien, die er mit gleichem Glück im halbgeschlossenen Raum wie im Freien, in seinem mittäglich beleuchteten Baumgarten anstellt. Der Zauber der grünen Dämmerung hat es dem Künstler angethan, die er wie kein anderer intim zu schildern weiss. Besondere Beachtung verdient Perkuhn mit



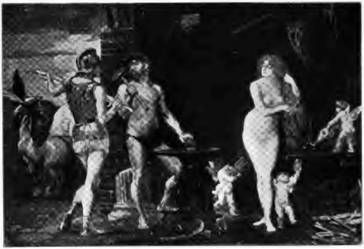
• Frühjahr-Ausstellung der
Münchener Luitpoldgruppe

HERMANN URBAN
FRÜHLINGSTAG •



• *Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe*

• J. L. GROPPE •
HERBSTREIGEN



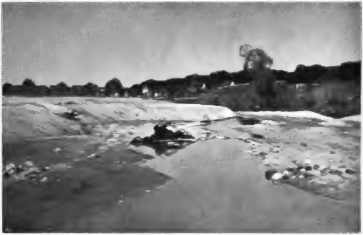
MAX KUSCHEL — SCHMIEDE DES VULKAN

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

seinen ebenso einfach gesehenen wie kräftig hingestrichenen Dünenstudien, die an Reinheit und Durchsichtigkeit des Tones ihresgleichen suchen.

Ein einfaches Stück Natur, reizvoll nur durch die unmittelbar überzeugende Art seiner Schilderung, giebt Th. Esser in einer sommerlichen Feldlandschaft. Dieselbe ungekünstelte ehrliche Wiedergabe des Gesehenen zeichnet eine weite Ebene mit Wolkenhimmel von Orth aus, die namentlich durch ihre frische, klare Luft auffällt. Ueber die mit gewohnter Virtuosität gemalten Landschaftsskizzen von Fritz Bär ragt diesmal ein Winterabend in Föhnstimmung besonders hervor, ein Meisterstück treffsicherer „Prima"-Malerei. Nennen wir noch E. L. Plass' saftig gemalte Flussbilder (s. Abb. a. S. 347), Horadam's „Herbst" und eine Winterstudie von Le Suire, ferner von dem ausgezeichneten Schilderer des Schneefeldes C. Küstner einen „Wintertag" mit schwerblauem Himmel und den rotleuchtenden Ziegeldächern eines Dorfes im Hintergrund, sowie eine reizende Frühlingsstimmung aus dem an malerischem Reiz ganz unerschöpflichen Isarthal (s. S. 344), so ist der Reichtum an landschaftlicher Malerei noch nicht zu Ende. Mit Franz Hoch, der mit einer kapriziös komponierten Silberpappelgruppe in weiter Ebene sehr wirksam vertreten ist, berühren wir bereits den Kreis eines auf stärkere Dekorationswirkungen, sowohl im Ton wie in der räumlichen Anordnung gerichteten Landschaftsstils. Hier wären dann vor anderen Urban, mehr noch einiger freier Studien von lebendigem Vortrag, unter denen eine Vedute von Porto d'Anzio hervorragt, als seiner wie immer ausgeglichenen italienischen Ansichten wegen (s. Abb. a. S. 341) zu nennen. An grossliniger Komposition wetteifert mit dem Maler des Albanersees diesmal Ubbelohde in seiner romantischen „Landschaftsskizze aus Hessen", nur dass er hier, ebenso wie in einem auf feines Grau und Grün gestimmten Kornfelderstück den Gesamtton einer eigentlich farbigen Wirkung unterordnet. Die weissdunstige Hitze eines hochsommerlichen Erntetags ist in dem letztgenannten Bild mit wundervoller Intensität zum Ausdruck gekommen.

Vielgewandt und vielgestaltig tritt Geffcken auf. Jedes neue Problem, das der Künstler ergreift, bereichert seine technischen Ausdrucksmittel. Wer würde in dem sorgfältig studierten Interieur mit der alten Bäuerin (s. S. 340) denselben Künstler wiedererkennen, wie in dem skizzenhaft leichten Rokokobildchen einer abendlichen, von Nebelschleiern eingehüllten „Kahnfahrt". Oder wer möchte



CARL KÜSTNER AN DER ISAR BEI TÖLZ

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

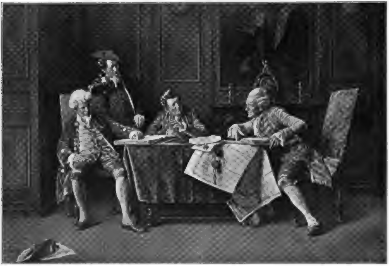
die poetisch erdachte „Schmetterlingsjagd“ mit den lustigen Putten und dem gravitätischen Faun demselben Autor zuteilen wie die beiden Landschaftsbilder mit einer anmutigen Kuhhirtin und einer jungen Mutter. Hier bewährt sich Geffckens sicherer Takt namentlich in der reizenden Zusammenstimmung der schönen Farben des Kostüms mit dem Grün des Wiesenplanes. Matiegzeck bewährt seine difficile, qualitätenreiche Malweise in zwei hübschen Kinderköpfchen. Eine stark plastische Wirkung erzielt Kaeser mit dem Bildnis einer jungen Dame in meergrünem Kleide.

Eleganter, aber ein wenig trüb in der Farbe präsentiert sich das schöne „Mädchen mit dem Rosenhut“ von Raff. Schuster-Woldan. Einen kräftigen Studienkopf, ein anziehendes Mädchenprofil, bringt Froitzheim, während Büchtger in dem sachlich und ehrlich gemalten Bildnis eines alten Landmanns den interessanten Versuch macht, sein prächtiges Modell in der ganzen Schlichtheit seiner Erscheinung inmitten seines landschaftlichen Milieus darzustellen, in ähnlicher Auffassung und auch mit ähnlichen Mitteln wie das bisweilen von Hans Thoma geschehen ist. Paul Hey giebt wiederum eine Probe seines liebenswürdigen Talentes in der Darstellung des kleinstädtischen Daseins. In decenter Gouachemalerei schildert er einmal einen sonnenbeschienenen, stillen Kirchenplatz, wo im Schatten der Linden ein paar alte Damen sich mit dem Strickstrumpf zu einem nachmittägigen Plauderstündchen zusammengefunden haben, dann einen fränkischen Marktplatz mit altem Barockbrunnen, so freundlich und heimlich, dass man so was wie Heimweh davor spürt.

* * *

Mit dieser gewählten und doch reichhaltigen Ausstellung waren indes die Kräfte der Luitpoldgruppe noch nicht erschöpft. Eine teilweise Auswechselung der Bilder, welche nach Verlauf von drei Wochen stattfand, giebt uns Gelegenheit zu einigen Nachträgen. Karl Hartmann zeigt sich in einem namentlich als Vordergrundstudie sehr gründlich durchgearbeiteten Motiv aus der Gegend von Burghausen als tüchtiger Landschafter und ferner als Stillebenmaler von intimer Beobachtungsgabe in einem kleinen Stücke mit Fliegenpilzen im Walde. Ubbelohde liess auch in einem Stallbilde mit braunen Rindern die Helligkeit seiner Palette und die wohlthuende geschmeidige Art seines Vortrags nicht vermissen, während Geffcken, um den ganzen Umfang seines Talentes zu erweisen, mit einem exquisit fein und locker gemalten Porträt eines alten Herrn noch auftrat. URBAN belebte seine italienische Seelandschaft mit einer buntkostümierten Staffage, der vom Rücken gesehenen Gestalt einer Bäuerin, und bewies damit, dass auch rein-koloristische Probleme keineswegs ausserhalb des Kreises seines Könnens liegen. In weltabgeschiedenen Einsamkeiten sucht M. KERN die poetische Stimmung, welche seine Landschaften erfüllen. Er schildert die Felseneinöde eines oberitalienischen Seeufers mit spärlicher Vegetation, wie sie in heisser Sonne brennt um die Stunde, da der grosse Pan schläft, aber mit noch grösserer Vorliebe abendlich dämmernde Wiesenthäler voll tiefer Farbenharmonien. Ein Romantiker der Landschaft bleibt auch EDM. STEPPES, selbst wenn er in der klaren kühlen Luft eines Frühlingsvormittags die grosslinige Scenerie eines Vorgebirgssees mit der Alpenkette im Hintergrund umreisst (s. Abb. a. S. 348). Auf weiche Tonwirkungen dagegen kommt es ERNST LIEBERMANN an, wenn er ein in der Abendsonne liegendes Hochthal mit kleinem See, in dem sich eine Kapelle spiegelt, in feiner Buntstiftmanier abschildert. Bemerkenswert breit und auf grosse Fleckenwirkung gemalt ist die Flusslandschaft von RAOUL FRANK. In ähnlich grosszügiger Manier schildert derselbe Künstler ferner die grandiose Oede der Salzflut, indem er ein Motiv von der Nordsee: hoher Seegang bei schwer verhängtem Himmel, behandelt. Einen ausgesprochenen Sinn für pittoreske Kompositionen giebt EISENHUT in seinem „Cheffsuren-Dorf Schatil“ zu erkennen: ein etwas panoramenmässiger Blick in ein Felsenthal des Kaukasus mit befestigtem Bergnest.

Von figürlichen Studien brachte WALTER THOR nachträglich noch einen trefflichen alten Bauer mit Pfeife im Mund, ein namentlich der feinen und delikaten Behandlung des Kostüms wegen zu rühmendes Stück, ferner KRESSE den Kopf eines frischen Bauerndirndls in ähnlich kräftiger und dabei duftiger Malweise. Schliesslich seien zwei unvergleichlich geschmackvoll arrangierte Stillleben von Frau OLGA BEGGROW-HARTMANN — blaue und herbstlich gerötete Trauben mit grünen Melonen und halbgeplatzten Granatäpfeln zusammengestellt — ihrer wundervoll durchsichtigen Lasurmalerei wegen hervorgehoben.



WILHELM LÖWITH DISPUT

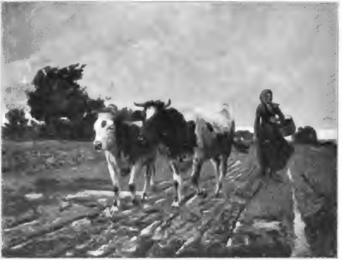
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

KOMBINATIONSDRUCKE

Seitdem die moderne Lithographie kein Monopol mehr darauf hat, Farbendruck zu sein, hat das Bestreben, reichere, koloristische Mittel zu gewinnen als die einzelne, manchmal widerstrebende Technik hergiebt, einzelne Künstler zu dem Versuche geführt, die verschiedenen graphischen Verfahren zur Herstellung eines einzigen Druckes zu verbinden. Die Resultate solcher Mischtechnik werden als Kombinationsdrucke bezeichnet.

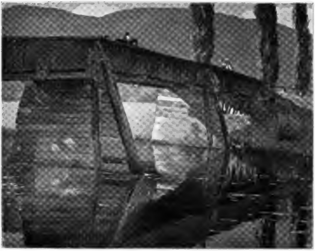
Die gefügigere Technik pflegt zur Beistellung der Farbentafeln angewendet zu werden, während die Kontur- und Schattenzeichnung demjenigen Verfahren vorbehalten bleibt, welches entweder besondere Feinheit oder starke Energie des Striches garantiert. Ein bezeichnendes Beispiel fand ich in einer Farbentafel des „Studio“. Sie stammte von einem englischen Künstler, WILSON mit Namen. In sparsamer Strichradierung war auf dem Blatt das Bild einer Windmühle dargestellt, und mit Hilfe von Holzschnittplatten fügten sich einige ruhig geschlossene Farbenflächen an. Besonders das starke Grün des Rasens ist mir noch lebhaft erinnerlich. Das Warum dieser Zusammenstellung giebt zu denken. Trotzdem die Komposition jene Sparsamkeit der malerischen Mittel zeigte, welche dem farbigen graphischen Blatt so besonders angemessen ist, war doch ein gewisser Aufwand getrieben, indem zwei verschiedene Verfahren für ein so anspruchsloses Produkt in Bewegung gesetzt wurden. Augenscheinlich wollte der Künstler die starke Farbe und zugleich Feinheit und Beweglichkeit des Konturs erzielen. Die eine getraute er sich nicht mit der Kupferplatte herauszubringen, und für den andern erschien die Ausdrucksfähigkeit des Holzstocks unzureichend. Darum wurde das Tiefdruck- mit dem Hochdruckverfahren zusammengebracht.

Noch andere Beispiele. Kürzlich erwähnte ich in meinem Aufsatz über KÄTHE KOLLWITZ (lauf. Jahrg. d. „K. f. A.“ H. 10) die Zusammenstellung von einem Aquatintadruck in brauner Farbe mit einem lebhaften Rot, das durch Lithographie hergestellt ist. Endlich nenne ich ein Holzschnittblatt von GEORG BRAUMÜLLER



HANN D. HOLZ HERBST

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe



E. L. PLASS ALTE BRÜCKE

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

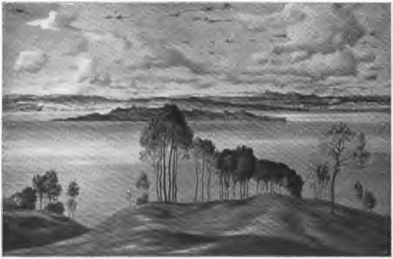
mit derben, schwarzen Schattenflächen und starken Konturzeichnungen im Licht. Wieder war es die Lithographie, welche für ein oder zwei Flecken und einige Schraffierungen im Licht und zur Belebung durch Ueberdruck mancher Partien des Schwarz ausgeholfen hatte. In anderen Fällen brachte derselbe Künstler Mehrfarbendrucke in Holzschnitt allein heraus.

Für die Beurteilung eines graphischen Blattes als Kunstwerk ist es nun zwar unter Umständen gleichgültig, durch welche technischen Prozeduren es entstanden ist. Es kann als Wiedergabe einer Anschauung und als Ausdruck einer Empfindung ein Werk ersten Ranges sein, selbst wenn es technische Unvollkommenheiten enthält, oder wenn es auf eine technisch anfechtbare Weise entstanden ist. Aber jenes Vergnügen an der handwerklichen Mache, welches ein Teil des künstlerischen Genusses ist, wenn auch freilich nicht alle Augen dazu erzogen worden sind, dieser Gewinn wird unter Umständen durch eine Technik beeinträchtigt werden, welche sich aus ihren natürlichen Grenzen entfernt.

Wird man es nun Pedanterie nennen wollen, wenn hier erwogen werden soll, ob das Vorgehen des Kombinationsdruckes sich mit dem orthodoxen Gewissen eines Graphikers verträgt? Auf diese Gefahr hin gestehe ich, dass ein Instinkt in mir schon dagegen protestiert, dass man Blätter in die Welt fliegen lässt, welche nicht einmal bei einem ehrlichen, deutlichen Namen gerufen werden können, welcher ihrer Art allein zukommt. Die Bezeichnung, welche für die Mischverfahren festgesetzt worden ist, lässt nicht erkennen, welche Faktoren im bestimmten Fall zusammengewirkt haben, und die angeführten Beispiele beweisen, dass die Resultate ganz verschiedener Zusammenstellungen von Techniken mit demselben Namen bezeichnet werden.

Ernstlicher, als die aus diesem Umstand hervorgehende Unsicherheit, fällt der Umstand ins Gewicht, dass der Charakter der Druckarten sich verwischen müsste, wenn solche Kreuzungsprodukte häufiger auftreten würden. Das Gefühl für die Besonderheiten, mit welchen Strich und Tonflächen bei jeder einzelnen normalerweise in die Erscheinung treten, könnte sich abstumpfen, wenn sie nicht mehr regelmässig in der gewohnten Vereinzelung blieben. Wenn in dieser Beziehung die völlige Willkür proklamiert würde, so könnte ja auch die scharfe Pikanterie eines mittels der Radiernadel gezogenen Konturs auf dasselbe Blatt neben die treuherzige aber etwas massige Energie des Umrisses gesetzt werden, wie er dem Holzschnitt eigentümlich ist. Das wäre dann die Vereinigung der einander am meisten widersprechenden Mittel. Es scheint freilich, dass dergleichen noch nicht vorgekommen ist, und es kann wohl sein, dass sich nie ein Zeichner zu dem Experiment versucht fühlte. Aber auch der breite, körnige Strich der lithographischen Kreide, welcher wiederholt zur Vervollständigung einer Kupferätzung oder auch eines Holzschnitts verwendet wurde, steht mit diesen Gefährten in keiner vollkommenen Harmonie der Erscheinung. Die Verschiedenartigkeit der Entstehung verrät sich deutlich. Der Fettkreidestrich fährt leicht über die gekörnte Oberfläche des Steins und haftet nur an den am meisten erhabenen Stellen. Der Strich der Radiernadel dagegen steht in voller Schärfe auf dem Papier in ununterbrochener Klarheit. Er gleicht darin dem Holzschnittstrich, von dem er sich aber durch grössere Beweglichkeit unterscheidet. Bei jeder Technik empfindet das geübte Auge noch auf dem Papier die Herkunft und die Eigenart des Materials. Und es will sie erkennen, darin besteht eben ein wesentlicher Teil des Kennervergnügens. Eine leichte Schraffierung mit lithographischer Kreide giebt eine Art von Tonfläche, welche sich durch grössere und unregelmässiger geformte Unterbrechungen von der Aquatinta unterscheidet. Ausserdem scheint die erstere lose auf dem Papier zu liegen, man könnte meinen, dass hier ein kaum haftender Staub wäre, der sich leicht herunterblasen liesse, wie z. B. ein Pastellstrich oder Kohlefleck in einer Handzeichnung. In festerer Verbindung mit dem Papier scheint ungeachtet seiner porösen Luftigkeit der Aquatintaton zu stehen, und er wird sich wegen dieses Unterschiedes nicht ganz ungezwungen mit dem Erzeugnis der fremden Technik verbinden. Aehnlich widersprechend verhalten sich Holzschnitt und gezeichneter lithographischer Ton, während die kompakte Geschlossenheit der durch Tuschmanier auf den Stein gebrachten und von diesem an das Papier abgegebenen Farbe und derjenigen, welche durch den Holzstock übertragen wurde, einander einigermassen ähnlich sind.

Während das Auge alle diese Materialeigenschaften und technischen Verschiedenheiten mit einem Blick erfasst, kann das Wort sie nur einigermassen plump umschreiben und darum nur andeutungsweise den Eindruck von Unterschieden darstellen, welche ein ruhig verträgliches Verhalten der ver-



EDMUND STEPPES FRÜHLING

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Luitpoldgruppe

Google

schiedenen Parteien auf engem Raum höchst problematisch erscheinen lassen.

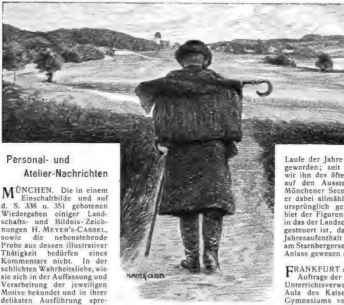
Aber ich brauche mich auch bei dieser Frage nicht länger aufzuhalten, denn es giebt andere Argumente, um, wenn nicht die Berechtigung, so doch die Notwendigkeit der Herstellung von Kombinationsdrucken anzufechten. Ein Blick auf den Entwicklungsstandpunkt, den jede einzelne der graphischen Techniken für sich allein heute bereits erreicht hat, lehrt, dass sowohl Metallätzung wie Holzschnitt einen Teil des Vorsprungs eingeholt haben, welchen der Steindruck bisher in Bezug auf die Farbenwiedergabe vor ihnen voraus hatte. EMIL ORLIK hat die ganze, vielbewunderte technische Geschicklichkeit, mit welcher die Japaner den Holzstock bearbeiten, nach Europa importiert. ERNST NEUMANN's Behandlung derselben Technik beweist, dass sich mit derselben auch Beleuchtungsproblemen und Farbenstimmungen in ähnlichem Sinne beikommen lässt, wie sie sonst mit Vorliebe durch den Steindruck übertragen wurden, und ALBERT KRÜGER's Reproduktionsblätter wagen sogar einen nicht erfolglosen Wettstreit mit der Oelfarbe.

Besonders ist es aber der Kupferdruck, welcher in der allerletzten Zeit einen ganz überraschenden Aufschwung genommen hat. Auch in Deutschland haben manche Graphiker mit mehreren Kupferplatten für dasselbe Papier gewirtschaftet. ALFRED SOUCI und HEINRICH WOLFF zeigten jüngst Blätter, welche bereits über das Stadium der tastenden Versuche hinausgehen, die ihnen von verschiedenen Seiten vorhergeschickt wurden. Aber die entschiedensten Steigerungen des Begriffs Metallfarbendruck sind doch auf französischem Boden anzutreffen. Die Pariser Eaufortisten haben die Grenzen ihres Handwerks in kurzer Zeit so erstaunlich erweitert, dass man die Möglichkeit ins Auge fassen muss, sie könnten einmal die Beweglichkeit der Farbenlithographie einholen. Diese Blätter zeigen nichts mehr von der Aengstlichkeit früherer Versuche. Manche Künstler drucken mehrere Farben von einer einzigen Platte. So haben es besonders ALFRED MÜLLER und MANUEL ROBBE gethan. Andere, wie z. B. JEANNIOT, haben die Schwierigkeit des mehrfachen Uebereinanderdruckens verschiedener Platten überwunden, welche beim Kupferdruck bedeutender sind als bei der Lithographie. Sie sind den Deutschen in dieser Beziehung vorangegangen. Auf beiden Wegen sind mehrfache Farbenzusammenstellungen erreicht worden, welche zwar der Stärke koloristischer Wirkungen noch nicht gleichkommen, über welche der Steindruck verfügt, die aber doch abgekürzte Umschreibungen von Natureindrücken in ähnlichem Sinn wie jene bis jetzt noch in diesem Punkte ausdrucksfähigere Technik erzielten. Zuletzt hat dann GUÉRARD die Farbenstärke einzelner Nuancen ausserordentlich gesteigert und hat damit bewiesen, dass auch nach dieser Richtung die Möglichkeiten für den Kupferdruck durchaus nicht abgeschlossen sind.

Je mehr demnach die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Technik steigt, desto besser wird sie im stande sein, allen Anforderungen allein gerecht zu werden, ohne sich Gehilfen zu suchen, welche nicht anders denn als Nebenbuhler angesehen werden können. Es kann recht gut vorgestellt werden, dass ein Graphiker nicht von allen neuen Möglichkeiten Gebrauch macht, noch machen will. Er verschmäht vielleicht jenes Spiel mit den Schwierigkeiten, in welchen die Virtuosen der Technik gerade ihren Genuss finden. Aber auch jener, der von seinem Griffel nur die ausdrucksfähige, nicht aber die raffinierte Mache verlangt, wird sich vor dem Eingeständnis hüten, dass er Dinge habe machen wollen, die über sein technisches Können hinausgingen. Und ein derartiges Bekenntnis liegt in der Verbindung mehrerer Techniken von dem Augenblick an, wo von anderer Seite der Beweis geliefert ist, dass mit jeder einzelnen die geforderte Wirkung erreichbar wäre. Darum vermute ich, dass mit der weiteren Verbreitung solcher Beweise der Zunftehrgeiz der Graphiker sich die Kombinationen verbieten wird. Ein Vergleich lässt sich machen mit dem Vorkommen der Handübermalung von Schwarzdrucken. Sie wurden immer da fallen gelassen, wo der Farbendruck auftauchte. So hörte in Japan das Kolorieren der Holzschnitte auf, als SHIGÉNAGA seine Erfindung des Drucks mit mehreren Platten machte, und darum verschwanden auch in Europa die Aquarellübermalungen der Lithographien, welche noch DEVERIA und GAVARNI nicht verschmähten, als SENEFELDER's Kunst sich zum Farbendruck steigerte. Und das war nicht etwa allein die Folge der auf solche Weise verbilligten Arbeitsleistung. Das einheitlichere Verfahren wird immer das lebensfähigere sein.

Aus allen diesen Gründen halte ich den Kombinationsdruck in technischer Beziehung für unsympathisch, ausserdem für überflüssig und glaube nicht, dass er eine Zukunft haben wird.

A. L. PLEHN



H. MEYER-CASSEL AUF DER WANDERSCHAFT

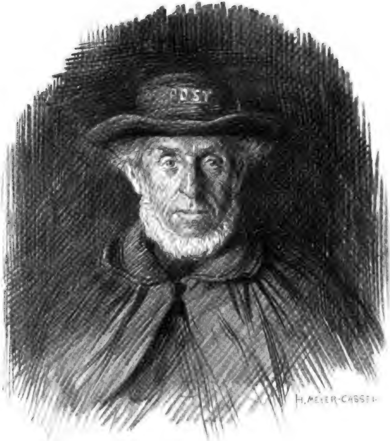
Personal- und Atelier-Nachrichten

MÜNCHEN. Die in einem Einschaltbilde und auf d. S. 338 u. 351 gebotenen Wiedergaben einiger Landschafts- und Bildnis-Zeichnungen H. MEYER's-CASSEL, sowie die nebenstehende Probe aus dessen illustrativer Thätigkeit bedürfen eines Kommentars nicht. In der schlichten Wahrheitsliebe, wie sie sich in der Auffassung und Verarbeitung der jeweiligen Motive bekundet und in ihrer delikaten Ausführung sprechen die Zeichnungen für sich selbst. Einige biographische Notizen über den Künstler seien angefügt. **HANS MEYER-CASSEL** wurde am 8. März 1871 in der einstigen hessischen Residenz geboren und empfing nach Absolvierung des dortigen Gymnasiums, von Herbst 1889 an, auf der Kasseler Akademie den ersten künstlerischen Unterricht. Die hier gebotene Ausbildung scheint aber dem Künstler nicht sehr sympathisch gewesen zu sein: schon im Herbst 1891 treffen wir ihn zu weiterem Lernen in München, diesmal des regelrechten akademischen Zwangs ledig, in der Fehr-Schule. Noch heute gedenkt H. Meyer mit besonderer Dankbarkeit der in dieser Privat-Schule genossenen Unterweisung. Auch er lernte in dem jetzt in Karlsruhe im akademischen Lehramt thätigen Friedrich Fehr einen vorzüglichen Lehrer schätzen, der es, schon damals, verstand, in geistvoller Weise zu unterrichten, so dass bei ihm stets mit voller Hingabe zur Sache und mit grossem Ernst gearbeitet wurde. Von 1895 an hat H. Meyer im eigenen Atelier selbständig gearbeitet. Studienreisen nach Italien, nach Holland und England trugen dazu bei, den künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern, ebenso das Bestreben, sich mit allen graphischen Techniken und Reproduktionsverfahren manuell vertraut zu machen. Es liegt auf der Hand, dass gerade dadurch die spätere Illustrations-Thätigkeit unseres Künstlers (in Zürich war er z. B. ein ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift »Die Schweiz«, jetzt lebt er hier in München) eine nicht zu unterschätzende Förderung in technischer Hinsicht erfahren hat. Doch auch der einst erlernten Malkunst ist der Künstler im Laufe der Jahre nicht untreu geworden; seit 1896 treffen wir ihn des öfteren als Gast auf den Ausstellungen der Münchener Secession. Dass er dabei allmählich aus dem ursprünglich gepflegten Gebiet der Figurenmalerei ganz in das der Landschaft hinübergesteuert ist, dafür mag ein Jahresaufenthalt in Söcking am Starnbergersee der äussere Anlass gewesen sein.

FRANKFURT a. M. Die im Auftrage der preussischen Unterrichtsverwaltung in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums von **WILHELM STEINHAUSEN** ausgeführten Wandgemälde, deren wir bereits im vergangenen Herbst gedacht haben, als die Kartons derselben im Kunstverein ausgestellt waren, sind nunmehr vollendet und vor kurzem durch den berufenen Regierungsvertreter übernommen worden. Wir gedenken auf diesen Cyklus moderner monumentaler Malerei noch einmal ausführlicher zurückzukommen.

KÖNIGSBERG. In den ersten Märztagen hatte unser Akademiedirektor Professor **L. DETTMANN** wieder eine grössere Zahl hiesiger Kunstfreunde nach seinem Atelier eingeladen zur Besichtigung derjenigen Bilder, welche er diesen Winter neu geschaffen und die nun nach verschiedenen Ausstellungen hinausgehen sollen. Es waren dieses an sechs bis acht grössere und grosse neue Werke, zu welchen noch einige ältere hinzukamen. Auch mehrere neue im Spätherbst und Winter entstandene Studien boten sich den Besuchern. Auf den beiden grössten Bildern zeigte uns der Künstler Mädchen und Frauen aus Schleswig-Holstein, seiner Heimat, für welche er hinsichtlich der Menschen wie der Landschaft so viele Liebe hat. Diese Frauen mit ihren prächtigen grossen Gestalten wie in ihrer sonntäglich-nationalen farbenschönen Tracht, in grosser Landschaft mit weiter Ferne dahinschreitend, erinnern uns in der Breite der Schilderung an die Werke des Spaniers Zuloaga. Sonst fanden wir noch mehrere Bilder mit wogenden Kornfeldern, in welchen liebende Paare wandeln oder sitzen, herrliche Wasserläufe in stimmungsvoller Landschaft

Google


POST
H. MEYER-CASSEL

H. MEYER-CASSEL del.

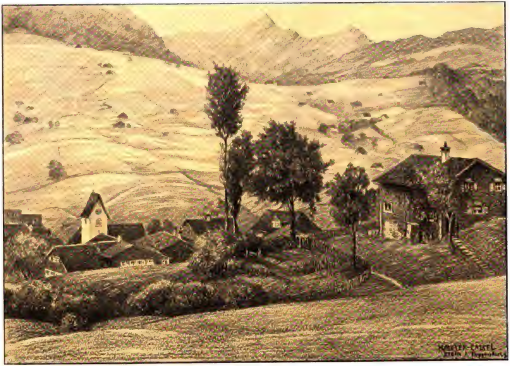
und eine Landschaft mit einem See nach Gewitter und Sturm, über ihr den mit dem Aufruhr in der Natur versöhnenden Regenbogen, und noch manches andere. Danken wir dem Künstler, dass er wiederum einer grossen Anzahl heimischer Kunstinteressenten ein paar so genussreiche Tage verschafft hat. — *Teicherts Salon* zeigte uns mehrere wohlgelungene Bilder ED. ANDERSON's, alles ostpreussische Motive, von denen besonders die Winterlandschaften vom Kurischen Haff einen recht intimen Charakter aufwiesen und gut beobachtet waren. — Unser heimischer Bildhauer Professor REUSCH vollendete eben ein Modell zu einem Grabdenkmal: eine sitzende weibliche Figur von schöner Modellierung mit innigem, liebevoll-trauerndem Ausdruck.

KOPENHAGEN. SEVERIN KROYER hatte eine Ausstellung von etwa vierzig neuen, aus dem Jahre 1901 stammenden Arbeiten veranstaltet, die in der Mehrzahl Früchte eines längeren Rekonvaleszenten-Aufenthalts sind, den der schwer erkrankte Meister in Tirol und Italien verbrachte. Es sind zumeist kleinere Oelbilder, Aquarelle und Pastelle, von denen ein ›Sonnenuntergang im Etschthal‹ in herbstlicher Stimmung, ein ›Bettler in Taormina‹, Schilderungen der italienischen Weinernte und die Skizze eines Björnson-Porträts als besonders glückliche Schöpfungen genannt seien. Kroyer zeigt sich in diesen Arbeiten wieder im Vollbesitze seiner Künstlerkraft.

STUTTGART. Der secessionistischen ›Freien Vereinigung württembergischer Künstler‹ gehören bislang an: O. Reiniger I. Vorsitzender, Alex. Frhr. v. Otterstedt II. Vorsitzender, F. Hollenberg Schriftführer, K. Schickhardt Kassierer, ferner H. Drück, H. Pleuer, Th. Bausch, P. Huber, O. Jung, E. Kiemlen, Fritz Lang, Th. Lauxmann, W. Plappert, G. Rheineck, C. Scharrath, C. Schmauck, R. Schmidt, E. Schön, E. Starker, H. Weisshaar, F. Zix, F. Zundel.

BERLIN. Dem ordentlichen Lehrer an der Akademie, Maler FRIEDRICH KALLMORGEN, ist das Prädikat ›Professor‹ beigelegt worden. — Prof. FR. SCHAPER modelliert zur Zeit eine Bronzestatue des Johann von Küstrin, welche die Stadt dem Bruder des Kurfürsten Joachim III. errichten wird. In kaiserlichem Auftrage führt ausserdem Prof. GEORG JANENSCH ein Denkmal des Kurprinzen Friedrich Wilhelm, des späteren Grossen Kurfürsten aus, das auf dem Hofe des jetzt als Kaserne dienenden früheren Schlosses seinen Platz finden soll. Eine gleichfalls für Küstrin bestimmte Büste Friedrichs des Grossen als Kronprinz, die an dessen Gefangenschaft in Küstrin erinnern soll, ist dem Bildhauer WILH. HAVERKAMP übertragen. — Die für den 18. Oktober dieses Jahres geplante Enthüllung der vor dem Brandenburger Thor zu errichtenden Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich ist, wie es heisst um ein Jahr, hinausgeschoben worden. — Aus der *Albert Louis Funk-Stiftung* wurde dem Studierenden der akademischen Hochschule, Bildhauer ERICH SCHMIDT aus Berlin, ein Stipendium auf vier Jahre verliehen. — Der diesmalige Preis der *Dr. Paul Schultze-Stiftung* (3000 M.) ist dem Bildhauer ADOLF AMBERG aus Hanau zuerkannt worden, das Stipendium der ersten *Michael Beer-Stiftung* (2250 M.) erhielt der Maler DAVID MOSES (genannt Mosé). Um den für Kupferstecher ausgeschriebenen Preis der zweiten *Michael Beer'schen Stiftung* hatte sich niemand beworben. — Im Wettbewerb um den grossen Staatspreis von je 3300 M. ist der für Maler bestimmte nicht zur Verleihung gekommen, den für Bildhauer bestimmten erhielt ALFRED RAUM aus Bernau. Dem Bildhauer WALTHER SCHMARJE aus Flensburg wurde für seine zu den Wettbewerben um den Grossen Staatspreis wie auch den der *Dr. Paul Schultze-Stiftung* eingelieferten Arbeiten eine ›Ehrende Anerkennung‹ ausgesprochen.

WIEN. EMIL ORLIK ist eine der interessantesten Individualitäten der Wiener Secession. Von einem längeren Aufenthalt in Japan zurückgekehrt, veranstaltete der Künstler im Kunstsalon Pisko eine Gesamtausstellung. Man sieht in einem Saal die trüben, melancholischen Bilder, welche während eines Aufenthaltes in England entstanden: Nebelstimmungen, Rauchatmosphären. Die Linien aber bereits ungemein lebendig, der Eindruck der Bewegung vortrefflich festgehalten. Dies fällt auch in dem der Graphik gewidmeten Raum besonders auf. Hier sind mit vollständigster Beherrschung der verschiedenartigsten Techniken, als Holzschnitt, Radierung, Farbenradierung, Schabkunst etc., kurze Noten wiedergegeben — Aphorismen — Feststellungen ganz flüchtiger Erscheinungsmomente. Die Lebhaftigkeit einer Probleme suchenden Künstlernatur schafft hier ein sehr anziehendes Bild nach wechselnden Impressionen. Diese Anlagen kommen Orlik nun bei seiner Aufnahme der japanischen Kultur besonders zu statten. Sein beweglicher Geist ergötzte sich an den bunten Phantasien eines kunstdurchsättigten Volkes. Er vermochte es, sich von der Gefahr einer rein äusseren Anempfindung fernzuhalten und die Wesensbedingungen der japanischen Kunst zu erkennen. Nur durch sehr ernstes Forschen, nur indem der Künstler die Sprache des Landes erlernte und mit den wenigen grossen Künstlern, welche Japan heute noch besitzt, Umgang pflog, nur nachdem er von diesen sich in ihre Ausdrucksweise, in ihre Technik einführen liess, gelang ihm dies. Wir bekommen daher nicht angenehme Reiseschilderungen eines Kunst- und Weltbummlers zu sehen, sondern geniessen das seltene Schauspiel, dass ein Naturell fremde Kunstwerke in sich aufzunehmen vermag und dieselben in einer merkwürdig objektiven, sehr wahr gesehenen Art wiedergiebt. Koloristisch ganz exquisit sind die Pastelle ›Das Wo-Theater‹, ›Wandgemälde des Hano Tanyu‹, ›Hausgärtchen‹ und viele andere. Die so schwere Technik des japanischen Holzschnittes, welcher eine grosse Feinfühligkeit und Accuratesse der Handübung verlangt, weiss Orlik so sicher wie einer der japanischen Meister aus der guten Kunstperiode zu handhaben. Ob der Künstler die in der Ferne erworbene Virtuosität der Formkürzungen, der Prägnanz, des Farbenglanzes auch im Heimatlichen zu verwerten im stande sein wird? Diese Frage ist bereits beantwortet. ›Aus Böhmen‹ betitelt sich eine Serie von Bildern, welche meist Strassenzüge kleiner Städte, alte Hofansichten, altmodische Häuser darstellen. Sie sind bereits nach der Japan-Reise entstanden und zeigen wie frei Orlik die Errungenschaften seiner Studienreise zu verwerten weiss. Mit seltener Sicherheit ist das Malerische der Motive herausgewählt. Knapp, klar und eindringlich, grosszügig und doch liebevoll im Detail sind die Formen hingesetzt. Farbenkräftig, froh, leuchtend, aber von subtilster Kontrastkenntnis ist die Farbigkeit. Für einen echten Künstler bedeutet auch eine starke Beeinflussung seines Wesens durch fremde Kunstwerte keine Gefährdung seiner Individualität. Und so hat auch Orlik nur den ihm schon von der Natur verliehenen stark impressionistischen Neigungen die feste Fundamentierung



H. MEYER-CASSEL

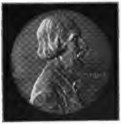
BLICK AUF STEIN (i. Toggenburg)
•••• UND DEN SPEER ••••

gegeben, welche ein eingehendes Studium des Meistervolkes der Impression, der Japaner, allein ihm möglich machte. B. Z.

DRESDEN. Der Privatdozent an der hiesigen Technischen Hochschule, Dr. phil. **JEAN LOUIS SPONSEL**, wurde zum ausseretatsmässigen ausserordentlichen Professor ernannt.

MÜNCHEN. Der Privatdozent Dr. **HEINRICH BULLE** wurde zum ausserordentlichen Professor an der Universität Erlangen ernannt und demselben die Archäologie als Lehraufgabe übertragen. — Dem Maler **ADOLF HENGELER** wurde der Titel eines k. Professors verliehen. — Der Direktor der Akademie der bildenden Künste, Bildhauer **FERDINAND VON MILLER**, wurde vom Prinzregenten zum lebenslänglichen Reichsrat der Krone Bayern ernannt.

WIEN. Mit dem am 27. März, im zweiundsiebzigsten Lebensjahre heimgegangenen Hofrat **JOSEF VON STORCK**, dem einstigen Direktor der hiesigen Kunstgewerbeschule, ist einer der Letzten von der alten Garde des österreichischen Museums vom Schauplatz verschwunden. Auf allen kunstgewerblichen Gebieten thätig, wusste der Verstorbene in seinem Lehramt höchst anregend auf seine Schüler zu wirken. Den Lehrberuf begann Storck 1862 als Assistent van der Nüll's an der Akademie, 1866 wurde ihm die Dozentur für Ornamentik an der Wiener Technischen Hochschule übertragen, 1868 erfolgte die Berufung an die neu begründete Kunstgewerbeschule. Das bleibendste Verdienst dürfte sich Storck mit der Schaffung des Zentralspitzenkurses erworben haben. Der neuen Richtung im Kunstgewerbe war und blieb er ein starrer Gegner.



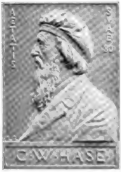
JOSEF VON STORCK († 27. März)
Nach einer Plakette von Anton Scharff

LEIPZIG. **MAX KLINGER**'s ›Beethoven‹, der, jetzt vollendet, demnächst in der Wiener Secession zur öffentlichen Ausstellung kommen wird, ward hier im Atelier des Künstlers gezeigt. Eine eingehende Würdigung des in seiner Wirkung überwältigenden Kunstwerks uns vorbehaltend, sei jetzt nur kurz die Gestaltung des Ganzen skizziert, in dem sich höchster Kunstwert und kostbarster Stoff vereinigt. Als ein Olympier auf dem Götterthron hat Klinger den Heros der klassischen Musik dargestellt. Beethoven, eine halbnackte Gestalt in Marmor, über deren Unterkörper ein faltenreicher Ueberwurf aus braungelb gestreiftem Onyx wallt, sitzt mit vorgebeugtem Körper, das rechte Bein über das linke geschlagen, den rechten Arm auf den Oberschenkel gelegt, auf einem mit Reliefs bedeckten Prunkstuhl. Gewaltiger Ernst und verklärter Ingrimm liegen auf den Zügen des Meisters, in ihnen und in der charakteristischen Körperhaltung ist die ganze gewaltige Persönlichkeit Beethovens in ihrem innersten Sinn dargestellt. Zu seinen Füssen breitet, auf einem Felsblock von wirr-geadertem dunkelrot-violettem Marmor sitzend, ein gewaltiger Adler aus schwarzem, leicht weiss-geadertem Marmor seine Schwingen aus. Der mächtige Bronzesessel, dessen geschwungene Armlehnen in geglättetem Golde erglänzen, enthält eine Reihe Beethovens weite, grosse Gedankenwelt symbolisierende Relief-Darstellungen (Adam und Eva, Baum der Erkenntnis, Kreuzigung Christi) mit einer Fülle von Einzelgestalten. Der obere Rand des Thronsessels ist belebt durch fünf liegende menschliche Gestalten, an der inneren Kante zeigt sich ein von Engelsköpfen in Elfenbein unterbrochenes Band von kostbaren Steinen, antiken Glasflüssen und Goldplättchen.

PETER JANSSEN

DÜSSELDORF. Am 1. April feierte Professor **PETER JANSSEN**, der Direktor der Düsseldorfer Königl. Kunst-Akademie, das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner Lehrthätigkeit. In Düsseldorf 1844 geboren, wurde Peter Janssen am 1. April 1877 Professor an der Akademie, im Jahre 1895 Direktor derselben. Seit 1885 ist er Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin. Viele bedeutende Künstler verdanken dem ausgezeichneten Meister ihre Ausbildung, und die Düsseldorfer Akademie bewährt unter seiner zielbewussten Leitung ihren alten Ruf. In seinem Schaffen ist Peter Janssen den Lesern dieser Zeitschrift bekannt geworden durch das ihm gewidmete Heft (K. f. A., XIII. Jahrg., H. 14). tz.

HANNOVER. Am 28. März starb, dreiundachtzig Jahre alt, der Architekt Geheimer Regierungsrat **CONRAD WILHELM HASE**. Am 2. Oktober 1818 in Einbeck geboren, war der jetzt Verstorbene Schüler der polytechnischen Schule in Hannover, später von Gärtner in München und bildete sich auch durch Reisen in Italien, Frankreich, Deutschland und den Niederlanden zu einem eifrigen Vorkämpfer des mittelalterlichen Stils, sowohl des gotischen als auch des romanischen aus. Viele Kirchen, hier und auswärts, das hiesige alte Museum, die Marienburg im Leinethale zählen zu seinem Lebenswerk. Das Bildnis des Verewigten geben wir nach einer Plakette, die ihm zum achtzigsten Geburtstage von Freunden und Schülern überreicht wurde.



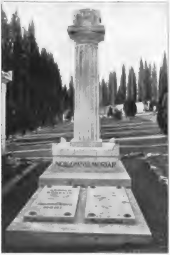
CONRAD WILHELM HASE
(gest. 28. März)
Nach einer Plakette von Karl Gundelach

FLORENZ. Arnold Böcklin's Grab ist jetzt, (s. untenstehende Abb.) mit einem würdigen Schmuck versehen worden. Das erhaben-stolze Wort des Horaz, das den Sockel der Säule ziert: ›Nicht ganz werd' ich vergehen‹, wird auch dem Fremdling im Reiche der Kunst künden, dass der Spender eines gewaltigen Erbes in dieser Scholle ruht. Entworfen wurde das aus Travertin hergestellte Grabmal von Carlo Böcklin.

GESTORBEN: In München der Maler Otto Melchert; ebenda am 27. März der Bildhauer Christian Thöny.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT a. M. Schon lange ist davon gesprochen worden, dass, wie an anderen Orten, so auch in Frankfurt einmal eine ›Secession‹ entstehen werde. Das ist nun allerdings nicht erfolgt und unter den gegebenen Verhältnissen war es wohl auch besser so. Aber eine Neubildung hat sich in jüngster Zeit innerhalb der seitherigen Künstlergesellschaft doch vollzogen: eine Gruppe hat sich zum Zweck gemeinsamer Ausstellungen zusammengeschlossen und den Namen eines „*Frankfurt-Cronberger Künstlerbundes*“ angenommen. Der Bund hat im März d. J. seine erste Kollektiv-Ausstellung im *Kunstsalon Hermes* eröffnet. Es sind einige der besten Frankfurter und Cronberger Namen darunter, wenn auch einige andere, die man nicht weniger hochschätzt, dem Unternehmen ferngeblieben sind. Der alte Burger steht obenan. Es ist neben kleineren Sachen eine besonders schöne Waldlandschaft von ihm da, auch ein Jäger darin und ein Rehbock, den er aufs Korn nimmt, ein echter fröhlicher alter Burger und erfrischend wie die Höhenluft der Wälder, in der seine Kunst zu Hause ist. Auch F. Brütt ist in vorzüglicher Qualität vertreten, sein grosses Talent, zu charakterisieren, tritt in dem ausgestellten Werke, das ein Rauchzimmer eines Herrenklubs darstellt, überzeugend zu Tage. Von R. Gudden's wohlbekannten holländischen Interieurs ist als ein besonders gelungener Wurf die Halbfigur eines Mannes, am Treppengeländer stehend und scharf von unten beleuchtet, hervorzuheben; zwei in gewohnter Schärfe und Sachlichkeit behandelte Genrefiguren, zwei alte Frauen, die eine lesend, die andere strickend, von Ottilie Röderstein stehen gleichfalls ganz auf der Höhe. Von gutem Blick und sicherem Griff zeugen ferner R. Hoffmann's Frühlingslandschaften; auch die Tierstudien aus dem zoologischen Garten von Paul Klimsch dürfen sich sehen lassen. Unbedeutend wirkt neben diesen Gegenständen nur M. Rossmann's ›Märchen‹, namentlich in den mageren landschaftlichen Partien scheint die Erfindungsgabe dem Künstler versagt zu haben, der besser aus dem vollen zu arbeiten versteht, wo er sich ausgesprochenermassen an Studien hält. Wilhelm Trübner haben wir immer als einen Künstler gekannt, der nicht, wie viele, bei einem einmal erworbenen Besitzstande von Können stehen bleibt, sondern dem Leben und Arbeit, so lange sie dauern, identisch sind mit Entwicklung. Zuweilen überrascht er dann mit ganz neuen Dingen, so auch diesmal mit zwei lebensgrossen Pferdeporträts, die mit virtuoser Technik breit und mächtig hingeschrieben sind. Alice Auerbach, die talentvolle Gattin des Künstlers, hat ihn inzwischen in der Landschaftsmalerei abgelöst: eine in Regenstimmung aufgefasste Odenwaldlandschaft ihrer Hand hat viel von Trübners Art, aber doch in einer ganz persönlichen und sehr delikaten Farbengebung. Julius Jordan, der einzige Bildhauer des ›Bundes‹ hat zwei kleine Kostümfiguren ausgestellt, etwas secessionistisch angehaucht, aber gut gegeben. Die Mehrzahl dieser Werke wird, wie wir hören, zur Düsseldorfer Ausstellung geschickt werden; wir denken, dass der Frankfurter Künstlerbund, wenn er so vertreten ist, dort nicht ins Hintertreffen geraten werde.

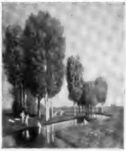


Arnold Böcklins Grabstätte auf dem ›Cimitero degli Allori‹ zu Florenz. Entworfen von Carlo Böcklin

HANNOVER. Die siebzigste Ausstellung des Kunstvereins für Hannover ist am 23. Februar durch einen feierlichen Festakt für ein geladenes Publikum und am historisch gewordenen Eröffnungstermin, dem 24. Februar, für die allgemeine Besichtigung eröffnet worden. An Stelle der früheren vier Räume hat der Kunstverein in dem jetzt der Stadt gehörigen alten Museum an der Sophienstrasse die gesamten Lokalitäten des ersten Oberstockes ermietet und durch einen eingreifenden Umbau für seine Ausstellungszwecke herrichten lassen. Neun grosse Oberlichtsäle und acht Säle mit Seitenlicht bieten jetzt Platz für die Unterbringung von etwa tausend Kunstwerken, so dass das früher so störende Umhängen und Auswechseln der Bilder zwar noch nicht in diesem Jahre, aber in Zukunft vermieden werden kann. Die Räumlichkeiten sind mit einem Opfer von etwa 20000 M. nach den Entwürfen von Professor Jordan von Grund aus neu dekoriert und haben eine sehr verschiedenartige, aber durchweg geschmackvolle Ausstellung erhalten, die wohl für jedes auszustellende Bild einen fein gestimmten Hintergrund bietet. Als Resultat der baulichen und dekorativen Umgestaltung lässt sich die Thatsache konstatieren, dass Hannover jetzt in seinen neuen

Kunstvereinsräumen eines der elegantesten Ausstellungslokale des Vaterlandes besitzt. Entsprechend der äusseren Dekoration hat man in anerkennenswerter Weise auch den künstlerischen Wert der Ausstellung selbst zu heben verstanden. Man ist dem Beispiele des hannoverschen Kunstsalons gefolgt und hat die auswärtige Künstlerschaft durch persönliche Besuche für das Unternehmen, das mit seiner siebzigsten Ausstellung in eine neue Aera eintritt, zu interessieren gesucht. Das ist in erfreulicher Weise gelungen: die Ausstellung ist mit eintausenddreihunderteinundachtzig Nummern beschickt (darunter auch eine Reihe von Werken ausländischer Künstler) und übertrifft nicht nur der Quantität sondern auch der Qualität nach ihre sämtlichen Vorgängerinnen. Aus dem Nachlasse Böcklins sind siebenundzwanzig Nummern ausgestellt und mit einem Selbstporträt des Meisters und einer Büste von CIFARIELLO in einem Saale vereinigt. LENBACH ist mit neunzehn Porträts vertreten, weitere Kollektiv-Ausstellungen sind von Prof. CHRISTIANSEN-Flensburg (vierzehn Nummern), Prof. HENSELER-Zehlendorf (sechsundzwanzig Nummern), Prof. HERTERICH-München (einundvierzig Bilder und Studien) und Prof. SCHNARS-ALQUIST-Hamburg (acht Nummern) veranstaltet. Auch sonst zeigt die Ausstellung ein erhöhtes Niveau, da die Jury dieses Jahr naturgemäss ihres Amtes mit grösserer Strenge als früher gewaltet hat, und im Gegensatze zu anderen Jahren die Bildhauerei stärker, mannigfaltiger und besser vertreten ist. Wenn die allgemeinen Verhältnisse vielleicht auch die Zahl der privaten Ankäufe — wie überall — ungünstig beeinflussen dürften, so werden die Erwerbungen des Vereins, der Kunstwerke im Werte von etwa 60000 M. für die Verlosung anzukaufen in der Lage ist — und die Ankäufe für die öffentlichen Sammlungen, für welche dieses Jahr erhebliche Mittel zur Verfügung stehen, einen etwaigen Ausfall voll decken. So dürfte wohl mit Sicherheit vorherzusagen sein, dass die siebzigste Ausstellung des Kunstvereins für Hannover, neben ihrer ideellen Wertsteigerung, zum Segen der deutschen Kunst auch einen entsprechenden materiellen Gewinn zeitigen wird. Pl.

DRESDEN. Der kgl. Gemäldegalerie ist als Geschenk eines kunstbegeisterten hiesigen Grossindustriellen soeben Arnold Böcklins Gemälde ›Der Sommertag‹*) zugeführt worden. Das Gemälde stammt aus dem Jahre 1881 und wurde in Dresden zuerst 1883 durch die Böcklin-Ausstellung bekannt, welche der Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt auf der Brühlschen Terrasse veranstaltete. Der Katalog war mit einer kleinen Radierung des Sommertags von Max Klinger geschmückt und verzeichnete zehn Gemälde, darunter die Burg am Meer, Im Spiel der Wellen, Kentaurenkampf, Prometheus, Odysseus und Kalypso, den Abenteurer, die Muse, drei Frühlingsbilder und Daphne. Schon damals traten in Dresden Ferdinand Avenarius, Paul Schumann und Gotthard Winter warm für Böcklin ein, aber an einen Ankauf für die kgl. Gemäldegalerie war trotz der verhältnismässig billigen Preise nicht zu denken, da die klassizistische Richtung in Dresden noch zu mächtig war. Der ›Sommertag‹ ging dann in Berliner Privatbesitz über. Jetzt hat Kommerzienrat Lingner 65000 M. dafür gezahlt. Die Anregung zu der gegenwärtigen Erwerbung ging vom ›Dresdener Anzeiger‹ aus, dessen Kunstredakteur zu einer Subskription zum Ankauf des Bildes aufforderte. Die Herren Adolf und Ludwig Gutbier (Ernst Arnoldsche Hofkunsthandlung) haben sich dann wochenlang und in gänzlich uneigennütziger Weise nicht ohne Erfolg bemüht, diese Subskription ins Werk zu setzen, schliesslich hat, nachdem noch u. a. Ferd. Avenarius in warmen Worten auf den hohen Wert des Gemäldes aufmerksam gemacht hatte, das thatkräftige Eingreifen des Dresdener Oberbürgermeisters Beutler dazu geführt, dass der genannte Kunstfreund die ganze Summe spendete. Das Bild wurde durch die genannte Kunsthandlung der kgl. Gemäldegalerie bereits übergeben. Wenn nun noch, wie zu erwarten steht, demnächst das Gemälde ›Der Krieg‹ in den Besitz der Dresdener Galerie übergeht, so ist Böcklin in dieser geradezu glänzend vertreten, da diese schon den reizvollen Frühlingsreigen von 1869 und ein noch älteres Bild ›Pan und Syrinx‹ besitzt. Das ist ganz ungemein erfreulich, denn wie Avenarius sagt: als Maler einer der besten und vielleicht der deutscheste seiner Zeit, ist Böcklin als Geisteskünstler unter allen bildenden Zeitgenossen schlechtweg der grösste gewesen. Die reichste Geisteskultur der Gegenwart hat hier aus einer Persönlichkeit von beherrschender Gewalt mit der Ursprünglichkeit mythenbildender Vorzeiten geschaffen. Unter Böcklins Symbolisierungen der Menschheitsleiden ist aber der ›Krieg‹ eines der mächtigsten Werke und unter seinen Landschaften ist der ›Sommertag‹ die alleredelste Blüte. Stellt man sich Böcklins Schaffen als Kreis vor, so steht der ›Sommertag‹ dem ›Krieg‹ diametral gegenüber. Der uns dort markerschütternd das Grausigste zeigt, durchleuchtet uns hier mit Lebensschönheit das tiefste Herz. Welches Bild unserer gesamten Malerei kann an Ausdruckskraft mit diesem Farben-Glücksgesang auch nur verglichen werden? Glück auf zu weiteren derartigen Erwerbungen für die Dresdener Galerie! Das Bild steht vorläufig im Raum 36 der Dresdener Galerie auf einer Staffelei und bildet dort das Ziel von Tausenden von Besuchern, die mit Entzücken weilen vor diesem ›Jungbrunnen edler Freude für jedes Herz, das durchs Auge zu trinken vermag‹. Sobald die elende Raumnot der Gemäldesammlung gehoben ist, erhält es einen festen, seiner würdigen Platz. Auch jetzt schon wirkt es ganz prachtvoll. *



ARNOLD BÖCKLIN SOMMERTAG
(Soeben in die Dresdener Galerie gelangt)

LEIPZIG. Für das Städtische Museum wurde durch Vermittlung von *Ernst Arnold's Hofkunsthandlung in Dresden (A. Gutbier & Sohn)* aus deren jüngst veranstalteten *Böcklin-Ausstellung* des Meisters ›Frühlingshymne‹ (Abb. ›K. f. A.‹, VI. Jahrgang H. 21) um den Preis von 65000 M. angekauft; des weiteren wurde das Oelgemälde ›Am Leinenschrank‹ von JOH. DREYDORFF erworben.

---

*) Die nebenstehend gegebene kleine Wiedergabe des Bildes möge dazu dienen, die nachfolgenden Ausführungen sinnfälliger zu gestalten, eine grössere, ganzseitige Reproduktion des Werkes erschien in dieser Zeitschrift bereits früher (XIII. Jahrg., H. 1). D. Red.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

STUTTGART. Wie wir schon in unserem ersten Bericht erwähnten, wurde die ›Schwäbische Kunstausstellung‹ in drei Abteilungen eingeteilt, deren jede zwei Wochen lang zur Schau stand. Indessen sind in der II., am I. März eröffneten Serie eine Anzahl der schönsten Bilder aus Serie I, so REINIGER's prächtige ›Sommerlandschaft‹ wieder mit ausgestellt worden, da bei der weisen Beschränkung im Format, welche sich die meisten Künstler im Hinblick auf das ›Mädchen aus der Fremde‹, d. h. auf die Kunstvereinsankäufe auferlegt haben, keinerlei Raummangel herrschte. Auch hier, in dieser II. Serie, ist das Auftreten PLEUER's und REINIGER's von solch imponierender Art, dass ihre Werke als die Hauptwerke der Ausstellung bezeichnet werden müssen, und zwar vor allem des ersteren Bild ›An der Maschine‹. Wir befinden uns im Innern einer Eisenbahnbetriebswerkstätte, durch das offene Thor strömt das leuchtende Licht des Tages herein in den nächtig dunklen Raum. Zwei Arbeiter sind knieend und liegend mit dem Reinigen einer Lokomotive beschäftigt, ein dritter steht daneben, seinen Arbeitskittel ausziehend, und rechts auf dem Bilde wäscht sich ein bis zum Gürtel entblösster Mann, niedergebeugt vor einem Wassereimer. Man sieht ein Motiv, das alle Gefahren zu einem langweiligen Bild in sich trägt — für Maler von mittleren Qualitäten. Was aber hat Pleuer, dieser eminente Kolorist, daraus zu machen gewusst, wie ist der aus dem dunklen Inneren heraus gesehene und deshalb um so intensiver leuchtende Himmel gemalt und vor allem der von oben her beleuchtete, nackte Rücken des sich Waschenden! In der That dürfte diese Malerei des menschlichen Fleisches den Höhepunkt der Kunst Pleuers bedeuten; eine solche Klarheit und Sicherheit der Farbenanschauung, die auch in den Schattentönen niemals versagt, d. h. sich mit einem billigen Ton begnügt, eine solch' verblüffende Bestimmtheit, mit der hier so gleichsam selbstverständlich jeder Pinselstrich klar und offen hingesetzt ist, lässt dieses Bild als eines jener Werke erscheinen, die als Malerei von höchster Qualität in einer stets zugänglichen Staatsgalerie den einzig würdigen Platz finden. Aber auch Otto Reiniger ist mit einer grandiosen Stimmungsmalerei erschienen. Während in der ›Sommerlandschaft‹ das hohe Stil- und Schönheitsgefühl des Künstlers, der stets ein besonderer Verehrer von Preller und Rottmann gewesen ist, einen so prächtigen, pompösen Ausdruck gefunden hat, scheint uns aus den gelben, feurigen Wolken seines ›Sonnenuntergang‹ die Sonne selbst entgegenzuleuchten. Namentlich an trüben Tagen ist die Wirkung eine unvergleichliche. Die Stimmung des Bildes ist die am Abend eines regenreichen Tages; die Sonne ist durch die Wolken hindurchgebrochen und übergiesst alles mit ihren feurigen, in der dampfenden Atmosphäre sich brechenden Strahlen, unter deren Glut alles, Himmel, Wasser und das nasse Land, erschimmert, gleich flüssigem Gold. Eine fabelhafte Stimmungsmalerei des so vielseitigen Künstlers, in dessen früheren Werken der Erdgeruch selbst den dampfenden Schollen zu entströmen schien. L. GRAF V. KALCKREUTH hat ein Porträt seiner Kinder und damit jedenfalls ein weit bedeutenderes Werk, als die kleine Landschaft aus Serie I, gebracht. Die Kinder sitzen im Freien, von dem Licht einer Lampe beschienen. Sehr fein und intim aufgefasst ist der runde, warmtönige Kopf des Knaben. Auch der Lichtschimmer zeigt viele koloristische Feinheiten. Eine Ueberraschung bereitete DRÜCK den Besuchern des Kunstvereins durch seine schöne herbstliche Abendlandschaft, die auch technisch einen grossen Fortschritt bedeutet, während K. V. OTTERSTEDT sich mit seinem phantastischen Studienkopf, der von der Wand herab leuchtete gleich einem in Gold gefassten, bläulich schimmernden Edelstein und seiner ›Burg mit Ritter‹ als echter Romantiker von seltener koloristischer Eigenart erweist. Auch SCHICKHARDT, der treffliche Landschaftsmaler, ist unter die Romantiker gegangen; am bedeutendsten jedoch erscheint des Künstlers silbernes Pastell in seinem Kampf der Sonne mit den Nebeln. Von unseren begabten Landschaftsmalern seien — Raummangels halber — nur die Namen HOLLENBERG, KAPPIS, KORNBECK, KIELWEIN mit seinem intimen ›Bauernhof‹, STARKER, ECKENER und MISSFELD genannt. Von unseren figürlichen Malern bringen FR. KELLER und ZUNDEL wiederum ihre Motive aus dem Arbeiterstande, C. GRETHE ein allzu flüchtiges ›Matrosenbild‹, und so seien auch hier noch die Namen GAUPP, JUNG, GEIST, QUACK, SCHMAUCK erwähnt, ferner die sehr hübsch erfundene Plastik ›Wassernixe mit Frosch‹ von PÖTZELBERGER, die Statuette ›Alarm‹ von TH. BAUSCH, einen friederizianischen Trommler darstellend, sowie die Namen K. DONNDORF, KIEMLEN, STOCKER. — Bei den beiden ersten Serien war die Bezeichnung ›Schwäbische Kunstausstellung‹ nur cum grano salis zu nehmen, denn bei einer grossen Anzahl unserer ausstellenden Künstler hat die Wiege ganz wo anders gestanden, als im Schwabenlande, und die Mehrzahl dieser preussischen, hessischen, schlesischen, badischen, sächsischen, bayerischen u. s. f. ›Schwaben‹ ist uns erst in den letzten Jahren zugewandert. Die III. Serie indes verdient den Namen ›Schwabenausstellung‹ voll und ganz; es sind in ihr nur Werke von geborenen Württembergern zu sehen, freilich von solchen, die ausserhalb Württembergs leben, und zwar zumeist in München. So ist denn auch der Hauptsaal ein Münchener Saal geworden, wenn wir von den paar Herren SCHÖNLEBER, CONZ-Karlsruhe, BREYER-Berlin, HOFFMANN-Cronberg absehen. Ein prachtvolles Stück Malerei hat CHR. LANDENBERGER gebracht mit seinen ›Badenden Knaben‹, nach unserer Meinung die bedeutendste koloristische Leistung dieser Serie. Von welch' ausserordentlicher Schönheit und Leuchtkraft der Farben ist doch die ganze obere Partie des sein Hemd ausziehenden Knaben, und in welchem Goldglanz leuchtet die das ganze Bild durchflutende Sonne. Fürwahr, Landenberger ist ein würdiger Rivale der beiden grossen Koloristen unserer Stadt, Pleuer und Reiniger. Von demselben Künstler ist noch ein Amorettenbild zu sehen, ferner vorzügliche Zeichnungen und Aquarelle. — Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte man den Münchenern noch die Vorzüge ihres HEINRICH ZÜGEL schildern, seine freie Beherrschung der tierischen Formen, seine fabelhafte technische Bravour. Er ist mit zwei prächtig durchgebildeten Stücken Jungvieh und Schafen vertreten, welch' letzteres Bild wir schon von der Pariser Weltausstellung her kennen. B. BUTTERSACK bringt zwei seiner ungemein frischen und saftigbreit gemalten Landschaftstudien, W. AUBERLEN ein Porträt einer alten Dame von sehr feiner, vornehmer Intimität, R. BREYER ein lebendig aufgefasstes Porträt seiner Frau und ein Stilleben, beides Arbeiten von gesunder, origineller und kraftvoller Farbenwirkung, K. BAUER ein fein abgetöntes Werk ›Bei der Toilette‹, ECKENFELDER zwei Bilder, darunter ein kleines ›Fahrendes Volk‹, dem wir den Vorzug geben, FUGEL ein gut gezeichnetes Heiligenbild und so seien hier noch die Namen BRAITH, C. HARTMANN, G. JAUSS, KELLER-Reutlingen, PIEPHO, R. WEISE und WINTERnitz genannt. Auch die trefflichen Plastiken von Netzer, Merz, Lang sollen nicht vergessen sein. Von Karlsruhe ist G. Schönleber mit einem grossen und einem kleinen Bild erschienen; ganz meisterhaft ist des berühmten Künstlers farbige Zeichnung »Sersheim«. Und so seien auch hier noch die Namen W. Conz, Strich-Chapell genannt. Der Gesamteindruck ist, dass der Hauptsaal der Münchener vielleicht einen höheren Durchschnitt des technischen Könnens aufweist, als der in den beiden ersten Serien. Gross aber dürfte der Unterschied nicht genannt werden, wenn auch eine gewisse, in der Kunststadt München zur Tradition gewordene Brillanz des Vortrags nicht zu verkennen ist. Unsere eigentliche schwäbische Eigenart ist meist mit einem gut Teil Unbeholfenheit verbunden. H. T.

BRESLAU. Seit Beginn des Winters erfreuen wir uns eines neuen grösseren Kunstsalons: Hofkunsthändler *Bruno Richter* hat seine im Zentrum der Stadt günstig gelegenen Lokalitäten durch Um- und Anbau so erweitert, dass sie für Ausstellungszwecke geeignete, trefflich beleuchtete Räume bieten. Wir sahen dort einzelne Werke von Leibl, Menzel, Lenbach, sowie grössere Kollektionen von Hamacher, Lutteroth, Henseler u. a. — In *Lichtenbergs Ausstellung* im Museum brachte die letzte Zeit mehrere umfangreiche Sammlungen von Werken einheimischer Künstler. So stellten Professor C. E. Morgenstern und etwa gleichzeitig seine Schüler Paul Töpke und Hans Genehr zahlreiche Landschaften aus, deren Motive zumeist dem Riesengebirge entnommen waren. Frau Anna Gritschker-Kunzendorf, deren bedeutendes Können erfreulicherweise in Breslau allgemeine Anerkennung zu finden beginnt, brachte eine Reihe stattlicher und interessanter Porträts; gleichfalls hauptsächlich Porträts und Landschaften Marie Spieler und Elisabeth Gerhard. Sonst sind zu erwähnen die Ausstellungen von Eugen Urban und H. M. Lemme-Berlin und Wilhelm Scholkmann-Worpswede. Hervorragende Landschaften sahen wir von B. Buttersack, Georg Müller-Breslau und Walther Besig. M. S.

BUDAPEST. Der Verein der Kunstfreunde hat seinen Versuch vom Frühjahre wiederholt: in einigen modern möblierten Räumen die Werke eines oder mehrerer Künstler vorzuführen; diesmal sind es nahezu hundertundvierzig Arbeiten von Ferdinand Katona und einige Skulpturen von Elsa Kalmár, welche uns vorgeführt werden. Die Arbeiten Katonas sind uns mit Ausnahme der kleinen Skizzen und Naturstudien schon aus den Ausstellungen des Künstlerhauses bekannt; meistens Nebelstimmungen, Winterbilder von feinem Ton. Die Arbeiten der allerletzten Jahre leiden jedoch an etwas ungesunder Effektsucherei. Elsa Kalmár ist eine sehr talentierte Künstlerin, in ihren kleineren Bronzen steht sie noch ziemlich stark unter dem Einfluss Stucks; etwas selbständiger sind ihre kleinen Plastiken aus dem Gebiete der angewandten Kunst, bei welchen sie einen nicht ungewöhnlichen Geschmack entwickelt. In der neuen Serie des Nemzeti-Szalon erregt ein Bild von Johann Thorma besondere Aufmerksamkeit. Thorma hat mit seinem vor fünf Jahren ausgestellten Bilde: »Hinrichtung der dreizehn Freiheitshelden in Arad 1849« unsere Erwartungen sehr hoch gespannt, mit seinem jetzigen Bilde dieselben enttäuscht. Wenn es auch in der Farbe und im Gesamtton angenehm wirkt, so ist es doch zu oberflächlich gezeichnet, um befriedigend zu wirken. Eine Sommerlandschaft Karl Ferenczy's ist von kräftiger, glühender Farbe. Von Josef Farago und Ákos Garay sind Kollektionen von Karikaturen ausgestellt, welche infolge ihrer künstlerischen Qualitäten verdienen, besonders hervorgehoben zu werden. Faragó ist Anhänger des sarkastischen amerikanischen Humors, während Garay, der seine Gegenstände hauptsächlich aus dem ungarischen Volksleben schöpft, dieselben mit mehr gemütlichem, manchmal etwas derben Humor behandelt. Im Künstlerhause gelangten gelegentlich der Winterausstellung folgende Preise zur Verteilung: den Ipolyi-Preis von 2000 Kr. erhielt Karl Ferenczy's »Abrahams Opfer«; den 1000 Kr.-Preis des Leopoldstädter Kasinos erhielt Adolf Fényes' »Alter Mann«; den Ráth-Preis von 600 Kr. erhielt Eduard Telcs' Terracotta »Hausmittel«. — Der Eszterházy-Aquarell-Preis gelangte in Ermangelung eines preiswürdigen Werkes nicht zur Verteilung. Karl Lotz verlieh den ihm zu Ehren gestifteten 2000 Kr.-Preis dem Maler Mathias Jantyik für dessen zwei im neuen Parlamentsgebäude ausgeführten Wandbilder. — Die Staatsankäufe nehmen bei uns von Jahr zu Jahr einen befremdlicheren Charakter an. Während noch vor wenigen Jahren die Parole ausgegeben wurde: lieber wenig, aber nur Werke von absolutem Kunstwerte anzukaufen, hat sich dieser Spruch dahin modifiziert: Viel, aber billig. Dieses Jahr wurden eine schwere Menge Bilderchen angekauft, so dass man beinahe denken möchte, der Staat will von nun an seine Unterstützungen in die Form von Bilderankäufen kleiden. Es ist beinahe gar keine Auszeichnung mehr, vom Staate angekauft zu werden, da, wie wir auch erfahren haben, der allerkleinste Teil der angekauften Werke in das Museum der schönen Künste kommen soll, der grössere Teil soll in den Amtsstuben der verschiedenen Ministerien, oder die Glücklicheren sollen in Provinzialmuseen untergebracht werden. Die Zusammenstellung der Kommission, welche aus dem kürzlich reformierten Landeskunstrat ausgewählt wurde, und die Vorschläge für die Staatsankäufe zu stellen hatte, hat den Beifall der Künstler nicht erhalten. Diese hofften nämlich, dass mindestens die Hälfte dieser Kommissionsmitglieder Künstler sein werden; leider haben sie sich arg getäuscht; von den elf Mitgliedern sind es nur drei. Da war es schade, den Landesrat zu reformieren: es war früher doch noch viel besser. A. T.

ROM. Eine deutsche Kunstausstellung in Rom ist immerhin ein Ereignis, und schliesst sie vollends so mit Ehren ab, wie die jüngste, so dürfen wir Deutsche Roms mit Recht stolz sein. Im Palazzo Serlupi hatten einige vierzig Landsleute, sowie einige Schweizer und Oesterreicher ihre neuen Werke ausgestellt, darunter einige Leistungen ersten Ranges. Von Malern nennen wir den hochbegabten Gebhardtschüler Ernst Pfannschmidt mit dem Freskoentwurf für eine Düsseldorfer Kirche und einer in ihrem düstern Lichteffekte stark wirkenden »Grabesruh«; den Schweizer Fritz Kunz mit einer realistischen Klage der Clarissinnen am Sarge S. Francescos und einem zarten Damenporträt; C. F. Ulrich mit grossartigen Weibern aus der Ciocciaria — ein italienischer Leibl —; Max Röder mit einer Campagnalandschaft in Gewitterstimmung; Ernst Vollbehr mit einem Kabinettstück von römischem Tramonto; den alten Zielke mit Oel- und Aquarellstudien aus Olevano, Albano, Ariccia u. s. w., Bilder, auf denen jener ganze liebe Reiz liegt, der uns bei Schirmer, Preller, Otto Brandt fesselt. Flott und voll hellenischer Heiterkeit ist Benedikt Knüpfer's

›Zähmung der Widerspenstigen‹, eine in der Brandung auf einem Felsblock sitzende blasse Nixe, von Amoretten und anderem Meergesindel arg in die Enge getrieben. Böcklin, dem Knüpfer überhaupt in vielem gleicht (nur ist der böhmische Künstler nicht so urwüchsig derb, wie der Alte von Fiesole), Böcklin hätte gewiss seine Freude an der Skizze gehabt. Dann noch Zeichnungen von Rob. Wellmann, Ernst Schweizer, Tillberg und dem genialen Otto Greiner. Bedeutendes bietet die Skulptur. Hier finden wir u. a. Limburg und Fritz Cauer mit Porträtstatuetten und Büsten, Glicenstein — der einen prächtigen ›klagenden Orpheus‹ jüngst nach Berlin gesandt hat — mit einem feinen Marmorrelief ›Narciss‹ und bemalten Terracotten, Arthur Volkmann (der sich auch als Maler bethätigt und ein Oelbild, ›Jünglinge zu Pferd‹, à la Marées ausstellt) mit einer lebensvollen und kräftigen Mädchenstatue, Paul Schulz mit einer guten Doppelbüste ›Mutter und Kind‹ und der frischen Statuette eines Fischers, Emil Epple mit einem durch seine klassische Strenge und Schönheit fesselnden, gemessen einherschreitenden und die Leier schlagenden Orpheus — ein Werkchen ganz im Geist der Antike. Ganz dasselbe gilt für die ›Sandalenbinderin‹ von August Kraus, die ›great attraction‹ und Perle der kleinen Ausstellung. Eine junge Griechin beugt sich zur Erde, um den gelösten Fussriemen zu schnüren. Der schlanke, mädchenhafte Körper, die strenge, klassische Grazie, die zarte Lieblichkeit gemischt mit Ernst, die über der Figur (Goldbronze) liegt, üben eine fascinierende Wirkung und lassen an gewisse Werke des Kapitols oder des Vatikanischen Museums denken. Auf alle Fälle haben, wie man sieht, die deutschen Künstler in Rom den übrigen Künstlerkolonien gegenüber die Feuerprobe glänzend bestanden und werden uns hoffentlich nunmehr alljährlich durch so anregende und gelungene Ausstellungen erfreuen. Bth.

PLAUEN. Der rührige hiesige *Kunstverein* darf auf eine erfolgreiche Wintercampagne zurückblicken. Da gab es nacheinander eine ›Künstlerinnen-Ausstellung‹, der sich noch Sonder-Kollektionen von Dora Al Raschid-Kiel und M. Stahlschmidt-Weimar anschlossen, eine Vorführung von Werken Vogtländischer Künstler, eine Kollektiv-Ausstellung von Oscar Leu-München und erst jüngst eine solche des Landschafters und Afrikareisenden Th. v. Stein-Weimar. Mancherlei Verkäufe, die erzielt wurden, beweisen eine erfreuliche Zunahme des Interesses, das den Bestrebungen des Vereins entgegengebracht wird.

ELBERFELD. Zum Leiter des hiesigen Museums wurde Dr. F. Fries vom Staedelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. berufen. Neu für die Sammlungen erworben wurde durch Vermittlung der *Hermes'schen Kunsthandlung* in Frankfurt ein grösseres Gemälde von Eugene Verboeckhoven.

HANNOVER. Dem hiesigen Provinzialmuseum wurde von einem Kunstfreunde Anton von Werner's Gemälde ›Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager‹ schenkungsweise überwiesen. Als Kaufpreis werden 10000 M. genannt. Die Stadtverwaltung erwarb für ebendieselbe Sammlung ein Bismarck-Bildnis Franz von Lenbach's.

KRAKAU. Ein ambulanter ›Polnischer Salon‹ wird in alljährlicher Erneuerung von einer hier neu begründeten Vereinigung polnischer Maler und Bildhauer geplant. Die Ausstellung soll jeweils zuerst in Krakau, Warschau, Lemberg und Posen stattfinden und sodann durch alle europäischen Hauptzentren der Kunst wandern. Zum Präsidenten der Vereinigung wurde der Krakauer Maler J. Malczewski gewählt.

BREMEN. Die Städtische Kunsthalle erwarb aus dem Besitz der *Hermes'schen Kunsthandlung* in Frankfurt a. M. ein in den 1880er Jahren entstandenes Gemälde Wilhelm Trübner's, ›Bildnis des Schauspielers Kainz‹.

MÜNCHEN. Der *Künstlerinnen-Verein* hat auch in diesem Jahr durch eine um Ostern abgehaltene Ausstellung von Schülerinnenarbeiten vor der Oeffentlichkeit Rechenschaft abgelegt über die rege und ernsthafte künstlerische Thätigkeit, die in der von ihm ins Leben gerufenen, in jüngster Zeit von gegen hundertachtzig Damen besuchten Malerinnen-Akademie herrscht. Alle Arbeitsräume des Künstlerinnenhauses waren zu Ausstellungslokalen umgewandelt, ebenso der grosse Saal im Parterre, wo die sehr zahlreichen Arbeiten aus der von Lina Kempter geleiteten Klasse (Stilleben und Landschaftsmalen) Platz gefunden hatten. In den oberen Stockwerken konnte man sehen, was in den Klassen von Angelo Jank und F. Knirr (Kopf- und Aktzeichnen), der Landenberger-Klasse (Figurenmalen), der Kostüm-Klasse Hegenbart und der Dasio-Klasse für Graphik und Illustration geleistet wird.

DENKMÄLER

STRASSBURG. Am 22. März ist das Denkmal Kaiser Wilhelm I., das Kaspar von Zumbusch im Auftrage des Grafen Eduard von Oppersdorff für die Universitätsbibliothek geschaffen hat, enthüllt worden. In dem zerstreuten Lichte des sehr farbig und unter Aufwand von viel Gold dekorierten Vestibüls kommt die aus karrarischem Marmor bestehende Figur nicht recht zur Geltung, umsoweniger als man ihr als Hintergrund ein sehr reiches Lorbeergitter aus goldgelbem Metall gegeben hat, das an sich zwar schön ist, aber mit seinen hundertfachen Reflexen alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Kaiser ist in der Uniform des ersten Garderegiments, in weitem, die Gestalt zusammenfassenden Mantel mit einer Stiftungsurkunde in der Rechten dargestellt, also ganz in der üblichen Denkmals-Haltung. Seltsam berührt es, dass auch bei diesem, doch von vorneherein für einen Innenraum bestimmten Standbilde nicht auf die Bedeckung des Hauptes mit dem Federbuschhelm verzichtet werden durfte. — k

MÜNSTER. Mit der Ausführung eines im hiesigen Schlossgarten zu errichtenden Denkmals für Frhr. v. Ketteler, des in Peking 1900 ermordeten deutschen Gesandten, ist der Berliner Bildhauer Hermann Hidding beauftragt worden.

BERLIN. Professor G. Eberlein's Modell des für Rom bestimmten Goethe-Denkmals ist vom Kaiser zur Ausführung genehmigt worden. — Professor Ludwig Manzel arbeitet zur Zeit an dem Gussmodell des für Braunschweig bestimmten Reiter-Denkmals des letzten Welfenherzogs Wilhelm. Die Form des architektonischen Aufbaues mit der Anlage etwaiger Gruppen ist noch nicht bestimmt. — Auf dem Berliner Zentralfriedhof bei Friedrichsfelde wurde das Grabdenkmal Liebknechts enthüllt, das der Bildhauer H. May (Dresden), ein Freund und

Parteigenosse des Verstorbenen geschaffen. Auf einem Sockel erhebt sich die Erzbüste des Toten vor einer dunklen Wand aus geschliffenem Granit. In die Vorderseite der Wand ist ein Erzrelief eingelassen, das die Idealgestalt der Wissenschaft zeigt, einem Eisenarbeiter als Vertreter des Proletariats einen Lorbeerkranz reichend.

CHARLOTTENBURG. Aus dem engeren Wettbewerb um das hier zu errichtende Kaiser Friedrich-Denkmal ist Professor Josef Uphues als Sieger hervorgegangen.

HAMBURG. Die Grössenverhältnisse des Schaudt-Lederer'schen *Bismarck-Denkmals* wurden unlängst mit Hilfe eines Kulissenmodells erprobt und festgestellt. Die ganze Denkmals-Anlage wird eine Höhe von 30 m erhalten, davon kommen 12 m allein auf die Granitfigur Bismarcks.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

BERLIN. Die Leitung des preussischen Unterrichtswesens lässt gegenwärtig in einigen mehr als sechsklassigen Volksschulen Berlins versuchsweise im Zeichnen unmittelbar nach der Natur unterrichten. Die Lehrer sind angewiesen, alle hierbei gewonnenen Zeichnungen, gute wie verdorbene, aufzubewahren und samt den sonstigen Erfahrungen im Jahre 1903 dem Minister einzureichen. Es soll dann darüber Beschluss gefasst werden, ob die moderne Methode des Zeichnenunterrichts an allen preussischen Volksschulen einzuführen ist. — Der Tarif für den Transport von Kunstwerken, den der Verein Berliner Künstler für seine Mitglieder mit der hiesigen Speditions-Firma Gustav Knauer vereinbart hat, dürfte auch andernorts interessieren:

1. Transport unverpackter Bilder resp. Abholen derselben. Bis zu 8 qm Grösse pro qm 0,60 M., minimal 0,60 M., grössere Bilder pro qm 1 M.
2. Verpackung. Pro qm 0,50 M., minimal 0,50 M.
3. Transport zur Bahn und Expedition. Pro 100 kg 0,75 M., minimal werden 50 kg berechnet und bei höherem Gewicht von 50 zu 50 kg nach oben abgerundet.
4. Leihgebühr von Kisten. Bis zu sechs Wochen ein Fünftel des Wertes, bis zu drei Monaten ein Viertel des Wertes, bis zu achtzehn Monaten ein halb des Wertes.
5. Zollabfertigung ausländischer Sendungen. Pro 100 kg 0,50 M., minimal 0,50 M.
6. Arbeitslohn am Zollamt. Pro 100 kg 0,40 M., minimal 0,40 M.

MÜNCHEN. Die Modelle der als Schmuck der Luitpoldbrücke bestimmten Figuren der vier bayerischen Stämme gehen ihrer Vollendung entgegen. Die Ausführung in Stein der von den Bildhauern H. Hahn, A. Drumm, E. Kurz und B. Schmitt im Auftrage des Prinz-Regenten entworfenen Bildwerke wird auf der Brücke selbst in Angriff genommen werden. — An den beiden Seiten der Aufgangstreppe zur Feldherrnhalle werden aus Mitteln der Pschorr-Stiftung zwei Kolossal-Löwen angebracht. Um die Grösse endgültig zu bestimmen, war von Prof. v. Rümann, der die Löwen ausführt, ein in Gips und Leinwand hergestelltes Modell angefertigt und unlängst zur Besichtigung aufgestellt. Die Löwen werden in Laaser Marmor (Tirol) ausgeführt und können voraussichtlich im Jahre 1905 zur Aufstellung kommen. — Für ein Pettenkofer-Denkmal wurde aus städtischen Mitteln ein Zuschuss von 25000 M. bewilligt.

DÜSSELDORF. Professor Fritz Roeber wurde beauftragt, ein Bild des deutschen Kronprinzen zu malen.

WIESBADEN. Die *Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst* besteht nunmehr seit einem Jahre und darf mit einiger Freude auf Erstrebtes und Erreichtes zurückschauen. Die ersten Erwerbungen der Gesellschaft galten einer Sammlung von ca. dreissig Plaketten und Medaillen der bedeutendsten französischen Meister, einem Jugendbilde von Hans Thoma, zwei kleine Kinder mit Hühnern darstellend und endlich einem Kupferstichwerk Dürer's und den Gemälden des Velazquez in den besten vorhandenen Wiedergaben. Eine *Velazquez-Ausstellung* hatte im Februar stattgefunden, eine *Anders Zorn-Kollektion* folgte im März, im Juni kam die Münchener Wander-Ausstellung künstlerischer Photographien nach Wiesbaden; die Plaketten-Ausstellung im Oktober, aus der die Ankäufe erfolgten, umfasste ca. sechshundert Werke; den Beschluss im verflossenen Jahr bildete die Dürer-Ausstellung. Bei den altmeisterlichen Ausstellungen wurden den Mitgliedern eingehende Führer überreicht. Zu den Vortragsabenden kamen Direktor Deneken aus Krefeld, Professor Neumann aus Heidelberg und Direktor Weizsäcker aus Frankfurt. Ein junger Wiesbadener Kunsthistoriker, Dr. Waldschmidt, hielt in der Gesellschaft seinen ersten Vortrag, er hatte als Thema »Donatello« gewählt. Referierabende fanden besonderen Anklang bei den Mitgliedern. Abende, an denen einheimische Kunstfreunde drei bis vier kurze Referate über mannigfache auf Kunst bezügliche Themen hielten. Für die Interessen der künstlerischen Photographie ist eine besondere Sektion der Gesellschaft thätig; ferner hat es der Vorstand für richtig erachtet, Lehrerinnen für Zeichenunterricht zu unterstützen, in der Ueberzeugung, dass besserer Zeichenunterricht in unseren Schulen eines der wichtigsten Erfordernisse für Anbahnung künstlerischer Kultur in Deutschland sei. Als nächste Unternehmungen sind eine möglichst umfassende Ausstellung *Frankfurter* Maler und vor Ostern eine Ausstellung gesunder, religiöser Kunst beabsichtigt. — Auch ausserhalb der Gesellschaft ist von mancherlei Erfreulichem zu berichten. Die Museumsverwaltung hat ein männliches Porträt von Lenbach aus Privatbesitz erworben. Nacheinander sind in den letzten Jahren Thoma, Trübner und Lenbach in unsere Galerie eingezogen; Thoma ist nunmehr mit zwei Werken vertreten. Die Gesinnung dieser Ankäufe bürgt dafür, dass auch in Zukunft nur Verständiges auf diesem Gebiet geschehen wird. — Ein wichtiges Ereignis für Wiesbaden war die Vollendung der Mädchenschule auf dem Schlossplatz. Baurat Genzmer hat die Schule entworfen und erbaut. Es ist ein farbenfreudiges, stimmungsvolles, im besten Sinne modernes Werk. Genzmer hat freilich viele Angriffe erdulden müssen, aber allmählich scheint sich doch die Einsicht zu verbreiten, dass Wiesbaden allen Grund hat, auf seinen Stadtbaumeister stolz zu sein. — In *Bangers Kunstsalon* lernte man eine Reihe begabter, junger Künstler kennen, von Schlippenbach, der einen Teil des Jahres in Wiesbaden lebt, Hentschel-Meissen und die *Münchener Phalanxgruppe*, in der Hüsgen und Kandinsky für uns neue Erscheinungen waren; auch Hecker, ein Wiesbadener, hatte seine Arbeiten des letzten Jahres gesandt. Späterhin rief Vogeler-Worpswede mit einer grossen, sehr interessanten Kollektion Anerkennung und Widerspruch, Freude und Entsetzen in hiesigen Kunstkreisen hervor. Endlich sind noch die Vorträge von Professor Thode, Heidelberg, zu erwähnen, die, im »Verein für Künstler und Kunstfreunde« gehalten, ganz ungewöhnlich warme Teilnahme beim Publikum fanden.

Off.

MÜNCHEN. Die *Künstler-Genossenschaft* hielt ihre heurige, sehr zahlreich besuchte ordentliche Generalversammlung am 2. April im Festsaale des Künstlerhauses ab. Sie wurde vom stellvertretenden Präsidenten Prof. Josef von Kramer geleitet, da der Präsident Prof. Hans von Petersen infolge Todesfalles in der Familie verhindert war. Der Jahresbericht wurde vom Schriftführer Richard Gross, der Kassabericht vom Kassierer Franz Schmid-Breitenbach verlesen. Beide Berichte wurden einstimmig genehmigt und ebenfalls einstimmig dem Kassierer Decharge erteilt. Die vom Vorstand vorgeschlagenen Statutenänderungen, in der Hauptsache eine Neuregelung des Kassawesens bezweckend, wurden mit geringen Modifikationen einstimmig angenommen. Ein Antrag von Mitgliedern auf Errichtung einer Stelle für unentgeltlichen Rechtsschutz wurde freudigst begrüsst und im Prinzip genehmigt. Der Vorstand berichtete hierauf über die Angelegenheit der Jahresausstellung 1904 und die Schritte, welche er that, um eine solche auch in genanntem Jahre, wo Räume des Glaspalastes staatlicherseits für eine Kunstgewerbe-Ausstellung zur Verfügung gestellt werden, zu ermöglichen. Die Debatte ergab eine erfreuliche Uebereinstimmung zwischen den Anschauungen des Vorstandes und des Plenums. Dem Vorstande wurde für seine Mühewaltung im vergangenen Jahre der Dank der Versammlung ausgesprochen. — Die hiesige Künstlervereinigung *„Luitpoldgruppe“* ist jetzt vom Hauptvorstand der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft als »Lokalverein München III« anerkannt worden.

BRESLAU. Eine *„Vereinigung schlesischer Künstlerinnen“* zur Wahrung der Standesinteressen und behufs Veranstaltung gemeinschaftlicher Ausstellungen ist hierorts begründet worden. Der derzeitige Vorstand besteht aus der Landschaftsmalerin Gertrud Staats als Vorsitzende, der Porträtmalerin Anna Gritschker-Kunzendorf als Schriftführerin und der Porträtmalerin Marie Spieler als Kassiererin.

MANNHEIM. Der Maler OTTO PROPHETER wurde von der Stadt beauftragt, ein Bildnis des Grossherzogs von Baden zu malen.

KUNSTLITTERATUR

Eduard Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. (Berlin, A. Hofmann & Cie., 15 M., gebd. 22½ M.)

Dieses im Laufe des Vorjahrs lieferungsweise erschienene Werk ist mit ungewöhnlicher Bereitwilligkeit vom Publikum aufgenommen worden und wird binnen kurzem bereits in einem zunächst unveränderten Neudruck erscheinen. Als Verfasser wurden zuerst Eduard Fuchs und Hans Krämer angegeben; in der That hat Fuchs allein die sehr umfassende Aufgabe bewältigen müssen, da Hans Krämer verhindert war, sich an ihr zu beteiligen. Der Verfasser sagt mit berechtigtem Stolze, dass sein Werk in deutscher Sprache keinen Vorgänger hat. Die Geschichte der Karikatur ist ja ein noch fast durchaus unbebautes Gebiet und wenn man einerseits den Mut und die Sachkenntnis des Verfassers anerkennen muss, der trotz der spärlichen Vorarbeiten sich an die schwere Aufgabe machte, so kann auch natürlich nicht verkannt werden, dass es sich hier um einen ersten Versuch handelt. In methodischer Hinsicht mag nun das manche Schwäche zur Folge haben, aber es hindert nicht, dass uns Fuchs mit seinem Werk eben doch eine äusserst anregende Studie geschenkt hat. Er ist selbst Sammler und führt den Leser mit lebhafter freudiger Anteilnahme in das Gebiet ein, das wohl den allermeisten noch fremd und doch so interessant ist. Die Behandlung geht vorzugsweise vom sozial- und kulturhistorischen Standpunkt aus; damit ist wohl eine gewisse Einseitigkeit gegeben, aber auch die Möglichkeit für weite Kreise populär zu wirken. Daneben tritt jedoch endlich die kuntsgeschichtliche Betrachtung oft genug in den Vordergrund und man muss dem Verfasser das Verdienst zusprechen, dass er besonders in der Auswahl der Karikaturen das künstlerische Interesse hat walten lassen. In den überaus zahlreichen und zum grossen Teil niemals publizierten Abbildungen liegt darum auch der eigentliche Wert des Buches. Mag man im Text da und dort eine Lücke bemerken, oder zu engen Anschluss an etwaige französische Vorlagen, so kann dadurch das Verdienst nicht geschmälert werden, dass Fuchs in dem Demonstrationsmaterial eine ziemlich vollständige und künstlerisch lehrreiche Geschichte der Karikatur geliefert hat und das heisst viel, wenn man die eminente kunsthistorische Wichtigkeit dieses Genres bedenkt. vl.

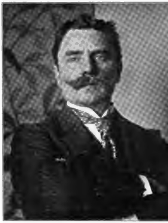
Adolf Rosenberg, Handbuch der Kunstgeschichte in einem Bande, mit 885 Abbildungen und 4 Beilagen (Bielefeld, Velhagen & Klasing, 12 M.)

In der Buchhändleranzeige dieses Buches ist gesagt, Rosenberg habe sich stets das Wort Goethes vor Augen gehalten, dass Lehrbücher nur dann verlockend seien, wenn sie die heiterste, zugänglichste Seite des Wissens und der Wissenschaft darbieten. Damit ist in der That das neue Handbuch der Kunstgeschichte gut gekennzeichnet; es mutet dem Leser nicht zu, in die Tiefe der Probleme zu steigen, sondern bietet dem Leser die Ergebnisse der Kunstgeschichte in leicht fasslicher und ansprechender Weise dar. In seiner Auffassung der Kunstwerke bietet Rosenberg viel Subjektives, und namentlich in der Schilderung der neuesten Zeit, welche er selbst als einer der hartnäckigsten Vertreter der alten Richtung erlebt hat, sind mancherlei Spuren seiner ablehnenden Stellung gegenüber der modernen Kunst zu bemerken. Er ist in dieser Hinsicht der Antipode von Richard Muther, dessen Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert bekanntlich durchaus vom Standpunkte der Moderne aus geschrieben ist. Das Buch ist von der Verlagshandlung reich und vielseitig mit Bildern ausgestattet, welche die Brauchbarkeit des Buches wesentlich erhöhen. —n.

Die preisgekrönten Entwürfe zum Bismarck-Denkmal für Hamburg. 21 Lichtdrucktafeln mit einer Vorrede von Georg Treu. (Hamburg, Strumper & Co., 12 M.)

Der Umstand, dass die in obigem Mappenwerk behandelte, in ihrer Bedeutung auch in diesen Blättern gekennzeichnete Konkurrenz berufen sein dürfte, einen Markstein in der Geschichte unserer Denkmalskunst abzugeben, legte den Gedanken nahe, deren Ergebnis, soweit es sich in den Entwürfen dokumentiert, die in dem engsten Wettbewerb des Preises würdig befunden wurden, in einer besonderen Publikation festzuhalten. Selbige liegt jetzt in der eingangs erwähnten Mappe vor, die insgesamt 15 Entwürfe (11 prämiierte und 4 zum Ankauf empfohlene) in sauberen Lichtdruckreproduktionen Kleinfolioformats vereinigt. Beigegeben ist der Abdruck der Bestimmungen des Wettbewerbs, das Gutachten des Preisgerichts und eine einleitende Betrachtung Georg Treus, des Direktors des Dresdener Albertinums, der dem Preisgericht angehörte.

Redaktionsschluss: 5. April 1902. Ausgabe: 17. April 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



WILHELM TRÜBNER

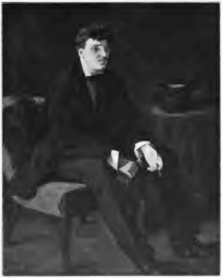
Von Hans Rosenhagen

Es lässt sich leider nicht leugnen, dass die Anerkennung, die ein Künstler in Deutschland findet, in der Regel im umgekehrten Verhältnis zu seiner Bedeutung für die grosse Kunst steht. Je weniger fein und eigenartig der Maler oder Bildhauer, umso grösser die Aussicht auf Erfolg. Wie wäre es sonst möglich, dass gerade die besten deutschen Künstler — man denke an Menzel, Leibl, Böcklin oder Thoma — in den Jahren, in denen die kleinen Talente längst im Besitz aller Würden und Ehrenzeichen sind, noch schwer um ihr Ansehen und zuweilen sogar um ihre Existenz haben kämpfen müssen. Und steht ihr Ruhm denn jetzt schon bei der Menge wirklich fest? Die Mahnung: Ehrt eure deutschen Meister! klingt immer wieder an taube Ohren. Eine plumpe Weihrauchverschwendung beim Tode — damit glaubt man die Schuld an den Genius bezahlt. Im übrigen fährt man fort, die Halbkunst zu bewundern und die schöpferischen Kräfte unbeachtet zu lassen.

Die grossen Künstler haben ihre Genugthuung erst nach dem Tode. Das Werkzeug der Rache ist der Kunsthandel. Wie sind Böcklin, Feuerbach, Leibl und Manet an denen gerächt worden, die einst mit Achselzucken an ihren Werken vorübergingen! Der Kunsthandel hat die Verächter der hohen Kunst an der Stelle gestraft, wo sie am empfindlichsten sind: an ihrem Geldbeutel.

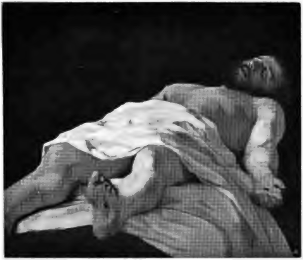
Zu den deutschen Künstlern, an deren Bedeutung nicht zu zweifeln ist, die aber trotzdem der Beachtung ihres Volkes nicht teilhaftig werden, gehört leider auch immer noch Wilhelm Trübner. Dass er einer der Träger deutschen Wesens in der Malerei ist, hat man eigentlich erst auf dem Umwege über Leibl erfahren. Mit der Erklärung der Trübnerschen Kunst aber aus der Leibls kommt man jener doch nur in bedingter Weise näher; denn wenn Trübner nichts wäre, als eine veränderte Ausgabe von Leibl, so hätte man kaum nötig, ihn besonders hochzustellen. Was die beiden zu Anfang ihrer Thätigkeit vereinigt hat und sie ähnlich erscheinen lässt, ist in der Hauptsache das gemeinsame Verhältnis zu Courbet. Bei der weiteren Entwicklung ist jeder von ihnen seinen eigenen Weg gegangen, und während Leibl mit seinem berühmten Bilde „In der Kirche“ schliesslich auf einem toten Punkt anlangte, von dem aus es für ihn kein Weiter gab, ist Trübner bis jetzt in seiner Richtung stetig vorwärts geschritten und, ohne seine Eigenart zu opfern, den Bestrebungen der Gegenwart ganz nahe geblieben. Ein Mitgehen in dieser Weise deutet bereits auf einen grossen Meister; denn es gehört mehr als Talent dazu, mit fünfzig Jahren noch gradeso kraftvolle und in die Zukunft weisende Kunstwerke zu produzieren wie mit zwanzig. Ueberblickt man Trübners Lebenswerk, so ist man überrascht von der eisernen Konsequenz, mit welcher der Künstler seinen Zielen nachgegangen ist und sich dabei auf der Höhe zu halten gewusst hat. Die Erklärung für diese Erscheinung ist darin zu suchen, dass Trübners Ziele immer reinkünstlerischer Natur waren, dass er niemals gefragt hat: Wie gefalle ich dem Publikum, durch welche Nuance kann ich mir seine Teilnahme verschaffen?, sondern immer nur: Wie mache ich gute Kunst? Aus diesem kolossalen Respekt vor der Kunst sind die Werke des Meisters entstanden. Er verleiht ihnen die grosse Herbigkeit, um deren willen das Publikum so schwer ein Verhältnis zu ihnen gewinnt; er giebt ihnen aber auch Anspruch auf die Bewunderung aller Zeiten. Denn Kunst ist ewig.

Nach seiner tüchtigen, schweren Art sollte man Trübner für einen Niederdeutschen halten. Er ist aber in der schönen Stadt Heidelberg geboren, wo er am 3. Februar 1851 als dritter Sohn des Stadtrats Georg Trübner das Licht der Welt erblickte. Möglich, dass die unvergleichliche Lage der Stadt, die Fülle malerischer Eindrücke, die sie bietet, ihre reizvolle Umgebung, der sie umschwebende Zauber geschichtlicher Ereignisse die Entwicklung der Anlagen des blonden Knaben wesentlich beeinflusst haben. Unter den Augen sorgsamer und liebevoller Eltern ist er dort aufgewachsen. Ueber seinen Schuljahren leuchtete das Gestirn eines berühmten Mannes, des als Schuldirektor in Heidelberg wirkenden Geschichtsschreibers Georg Weber. Als in weiterer Folge die Berufsfrage entschieden werden sollte, hat ein anderer Grosser in Trübners Schicksal eingegriffen und den Widerstand der Eltern gegen die Künstlerlaufbahn zu brechen gewusst: Anselm Feuerbach. Alle Sommer weilte der von seinen Zeitgenossen niemals nach Verdienst geschätzte Maler in der schönen Neckarstadt, wo seine treue zweite Mutter ihr Heim aufgeschlagen. Er fand so viel Talent in den Versuchen des jungen Trübner, dass er dringend zuredete, ihn Künstler werden zu lassen. So durfte denn der Jüngling die Karlsruher Kunstschule beziehen, wo er seine Studien vier Semester lang unter der Leitung Schicks, des vortrefflichen Canon und von Feodor Dietz trieb. Ein in dieser Zeit entstandenes Bild „In der Kirche“ besitzt die Karlsruher Galerie. Dann ging der Künstler nach München. An der Spitze der dortigen Akademie stand damals Wilhelm von Kaulbach, dem Moritz von Schwind als zweiter Direktor assistierte. Trübner malte bei Alexander Wagner und Wilhelm Diez. Gegen Ende des vierten Semesters lernte er Leibl kennen. Nachdem dieser Trübners Arbeiten gesehen, gab er ihm sofort den Rat, die Akademie aufzugeben, da sie ihn in seiner Entwicklung nur hindern könne.



WILHELM TRÜBNER BILDNIS

Nun wurde also selbständig gearbeitet. Der Zwanzigjährige malte in jener Zeit die Bilder, die erst ein Vierteljahrhundert später anerkannt werden sollten. Er entwickelte eine ganz erstaunliche Fruchtbarkeit, obgleich er nicht die geringste Aufmunterung erfuhr. Wenn er auch während eines Sommeraufenthaltes auf der Herreninsel im Chiemsee



WILHELM TRÜBNER CHRISTUS IM GRABE

Landschaften malte — die Berliner Nationalgalerie und die Neue Pinakothek in München besitzen je eine davon — so beschäftigte sich Trübner in diesen Jahren hauptsächlich mit Figurenbildern und Porträts. Der Winter 1872 findet den Künstler in Rom, der folgende in Brüssel, wo er die Galerien besucht und fleissig arbeitet. Der „Christus im Grabe“ (Abb. s. oben), den er dreimal malte, entstand in Brüssel. Im Oktober 1874 kehrt er, zum Meister gereift, in die Heimat zurück, um in Karlsruhe der militärischen Dienstpflicht als Einjähriger zu genügen. Als künstlerisches Dokument aus dieser Zeit ist das Selbstbildnis vorhanden, das den Künstler in der Uniform des 3. badischen Dragonerregiments Nr. 22 in ganzer Figur, die Palette in der Hand, darstellt. Im Oktober 1875 ging es wieder nach München. Leibl hatte damals seine Zelte dort abgebrochen und war in die Dachauer Gegend gezogen, aber Thoma hatte sich inzwischen in Isarathen niedergelassen. An ihn schloss sich Trübner in Freundschaft an, und Thomas Einwirkung ist es vielleicht zuzuschreiben, dass der junge Künstler, der sich bisher streng an die Wirklichkeit gehalten, nun auf einmal Bilder phantastischen Inhalts malte: „Gigantenschlacht“, „Kampf der Lapithen und Kentauren“ (Abb. s. S. 365), „Amazonenschlacht“, „Wilde Jagd“, „Kreuzigung“ (Abb. IX. Jahrg. H. 21), „Dantes Hölle“. Freilich unterscheiden sich diese Bilder durch ihren trotz alledem realistischen Ausdruck wesentlich von anderen idealistischen Schöpfungen. Sie sind als Ganzes mehr erfunden als empfunden; aber vieles darauf ist so grosse Kunst und so meisterhaft der Absicht eingefügt, dass diese Werke selbst gegenüber jenen, die einer höher schwingenden Phantasie oder einer stärkeren Gestaltungskraft ihr Dasein verdanken, eine bedeutende Rolle spielen. Daneben entstanden dann noch verschiedene Porträts von Freunden, sowie Bilder in der früheren Art, von denen nur die „Atelierpause“ in der Mailänder Brera, die Hundebildnisse — „Cäsar am Rubicon“ in der Karlsruher Galerie (Abb. a. S. 376) und ähnliche — erwähnt seien. Im Zusammenhang mit den schon genannten mythologischen Darstellungen stehen wohl auch die Bilder aus der bayerischen Geschichte: die „Schlacht bei Ampfing“ und die „Schlacht bei Wimpfen“. Vorzüge und Schwächen sind wenigstens die nämlichen wie bei jenen. Bestimmend auf die geistige Entwicklung des jungen Künstlers hat während dieses zweiten Münchener Aufenthaltes der Verkehr mit dem Dichter Martin

Greif (Porträt s. S. 368), mit dem Philosophen Du Prel und den Kunstgelehrten Bayersdorfer und Eisenmann gewirkt.

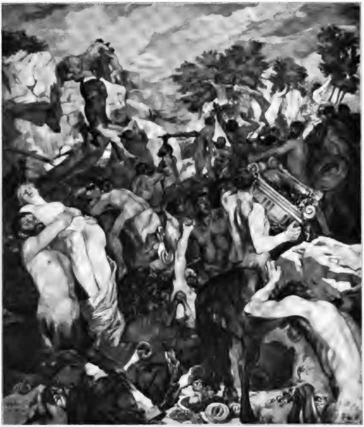
Den Münchener Aufenthalt unterbricht eine Reise nach London zu Verwandten, die Trübner ziemlich lange fernhält. Nach dieser Zeit widmet er sich beinahe ausschliesslich der Landschaftsmalerei. Er verbringt die Sommermonate in Seefeld am Pilsensee, in Wessling am Wesslingersee, auf der Fraueninsel im Chiemsee, in Seeon, in Ermatingen am Bodensee oder in Heidelberg und produziert eine stattliche Reihe von Landschaftsbildern, die zu den allerbesten gehören, die in Deutschland überhaupt gemalt worden sind.

Der Mangel jeder Anerkennung in diesen schaffensfrohen Jahren musste den Künstler nachdenklich machen. Er verglich seine Leistungen mit denen erfolgreicherer Maler, besuchte u. a. besonders häufig das Atelier Pilotys und kam, indem er auch die Werke der alten Meister zum Vergleich heranzog, zu der Erkenntnis, dass es in der Kunst zwei Arten von gut gebe, eine Güte von dauerndem und eine von vergänglichem Wert. Diese sei bei den populärkünstlerischen, jene bei den reinkünstlerischen Werken zu konstatieren. Das Verständnis für künstlerisches Denken sei nicht genügend verbreitet, daher hielte das Publikum die geistig schwächsten Bilder für geistvoll, die künstlerisch geistreichsten für geistig beschränkt. Alle Werke von bleibendem Wert seien mittels reinkünstlerischem Können hergestellt, dagegen beruhe die mit der Zeit im Werte sinkende Kunstware nur auf akademischem Können. Bei allen populären Richtungen bilde das akademische Können die Grundlage. Der mittelmässig Begabte strebe nach Korrektheit, das grosse Talent allein nach Vollendung, und zwar der Kolorist nach Vollendung der Farbe, der Freskomaler nach Vollendung der Linie. In seinen beiden Schriften „Das Kunstverständnis von heute“ (1892 erschienen) und „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ (1898, 2. Auflage 1900) hat Trübner diese Beobachtungen und Erfahrungen aufs Anschaulichste dargelegt und die Begründung für seine Ansichten gegeben. Diese Schriften zeigen, dass der Künstler ein ebenso scharfer Denker wie geistvoller Mensch ist, und wie hoch er sich selbst die Ziele seiner Kunst gesetzt hat. Sie müssen zu den wertvollsten Aeusserungen über das Thema Kunst gezählt werden.

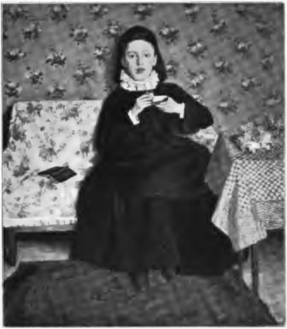
Im Jahre 1895 kam auch zu Trübner der Erfolg. In diesem Jahre wurde Leibls Bedeutung bei einer Kollektiv-Ausstellung seiner Werke in der Grossen Berliner Kunstausstellung mit frohem Staunen von jenen entdeckt, die nach einer nationaldeutschen Kunst riefen. Bei dieser Gelegenheit wurde man auch endlich auf Trübner aufmerksam, bei dessen Schöpfungen man ebenfalls die Wesensseiten deutscher Art zu konstatieren vermochte. Er hatte die Genugthuung, dass die Werke, die er fünfundzwanzig Jahre früher gemalt hatte, die aber damals nur von ein paar Personen beachtet worden waren, nun auf einmal als „modern“ bewundert wurden, während die Leistungen der meisten damals in Mode gewesenen Künstler bereits als unmöglich galten. Die Galerieleiter, durch die kolossale Preissteigerung gewitzigt, mit der ein intelligenter Kunsthändler die Nichtbeachtung Leibls an ihnen gerächt hatte, bemächtigten sich mit überraschender Eile der Bilder aus Trübners erster und zweiter Periode. Heut ist kaum noch eine der wichtigeren deutschen Galerien ohne ein Werk von ihm.

Die unerwartete Anerkennung, die der Künstler in Berlin gefunden hatte, gab ihm den Gedanken ein, München, wo er mit seinen Ansichten und Anschauungen schliesslich ganz allein stand, zu verlassen und in die Reichshauptstadt überzusiedeln. Auf dem Wege dahin wurde er 1897 in Frankfurt am Main aufgehalten, wo er seinen alten Freundeskreis, Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen und die Witwe Viktor Müllers wieder fand. Nach kurzem Schwanken liess er sich dort nieder. Die landschaftliche Umgebung Frankfurts hatte es ihm bald angethan. Mit seinem Freunde Thoma zog er hinaus nach Cronberg oder in den Odenwald. Auch später, als Thoma nach Karlsruhe übersiedelte, vermochte Trübner sich nicht mehr von Frankfurt zu trennen. Er blieb dort und vermählte sich in der alten Kaiserstadt im Jahre 1900 mit seiner kunstverständigen Schülerin Alice Auerbach. Kurze Zeit vorher setzt eine neue Phase in Trübners Schaffen ein. Die Ansätze dazu lagen bereits in der Münchener Zeit.

Als die von Frankreich ausgehende Bewegung zu gunsten der Freilichtmalerei Mitte der achziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts gleich einem Sturmwind durch die deutschen Malerateliers fuhr, war Trübner einer der ersten, die die Vorteile eines helleren Kolorits und die Dankbarkeit luminaristischer Probleme schätzen lernten; allein er fand damals nicht den verbindenden Weg zwischen den neuen künstlerischen Gedanken und der eigenen Art. Erst vor vier Jahren gelang es ihm, helle Bilder und luminaristische Motive in dem schönen vollen Ton seiner ersten Werke zu malen. Seit dieser Zeit



• WILHELM TRÜBNER •
KAMPF DER LAPITHEN
UND KENTAUREN • • •

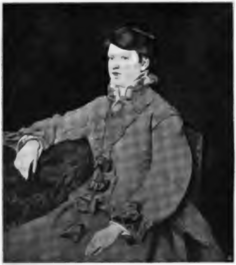


(Das Original in der Kgl. National-Galerie zu Berlin)

WILHELM TRÜBNER
AUF DEM KANAPEE

stellt er auch wieder Menschen dar, nicht mehr in der trüben Beleuchtung des Ateliers, sondern im freien Licht, oft in Sonnenbeleuchtung, immer mit feinster Beobachtung der Luftwirkungen und Reflexerscheinungen. Und immer höher reicht der künstlerische Ehrgeiz des seltenen Mannes. Der Maler, von dem das schöne Wort stammt: „Das Köpfemalen ist gewissermassen der Parademarsch des Künstlers“, hat sich mit eiserner Willensstärke daran gemacht, lebensgrosse Reiterporträts zu malen. Man muss wissen, wie er Schritt für Schritt sich dafür vorbereitet hat, wie er erst unzählige lebensgrosse Studien nach Pferden, zum Teil auf Einzelheiten hin gemalt, wie er darauf Kavalleristen in luminaristischen Situationen studierte, endlich kleine Darstellungen zu Pferde versuchte und dann zum Schluss mit kraftvoller Faust mehr als ein Halbdutzend lebensgrosser Reiterbildnisse im Freien malte.

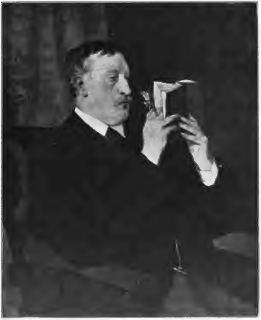
Dieses zähe Ringen um die ganze grosse Kunst ist das charakteristische Merkmal für die besondere Art Trübners und dann, dass er immer malerische, reinkünstlerische Aufgaben sucht. Dieses zuweilen in einem Grade, dass schon höhere künstlerische Intelligenz dazu gehört, ihm in seinen Absichten zu folgen. Es wird noch geraume Zeit vergehen, bis das Publikum dahinter kommt, wieviel vornehme Gesinnung dazu nötig ist, in dieser Weise Kunst zu machen. Das über das Gewohnte in der Kunst Hinausgreifen, dabei aber die Wirklichkeit als feste Grundlage zu behalten, giebt Trübners Schaffen etwas Abgeklärtes. Seine Bilder scheinen alltäglich, aber sie sind es nicht im geringsten. Ohne mit blauem Dunst zu operieren, weiss dieser Künstler die Natur sub specie aeterni zu geben. Zugleich kommt in seinem ganzen Schaffen ein starker persönlicher Zug zum Ausdruck. Auf seine Merkmale hin angesehen, setzt sich dieser zusammen aus einer starken Portion natürlichen Phlegmas, ein wenig Schrulligkeit, aus Wahrheitsliebe, Naivetät, Sinn für Humor, Freude am Widerspruch, Selbstvertrauen und aus der ernsten Auffassung des künstlerischen Berufes als eines vorbildlichen. Obgleich Trübner, was das Malenkönnen angeht, in Deutschland kaum einen Rivalen hat, liegt ihm alles Virtuosenhafte fern. Seine Bilder sind ausnahmslos alla prima gemalt, aber sie wirken niemals als Erzeugnisse einer grossen Geschicklichkeit. Hie und da sehen sie sogar unbeholfen aus. Man merkt, wie der Künstler mit der Natur ringt, dass sie sich ihm in schöner Einfachheit offenbare. Leibls Art wirkt gegen die seine kompliziert und fast elegant. Trübner achtet nicht auf das Nebensächliche und Zufällige. Er sucht nur die grossen farbigen Werte in der Erscheinung des Menschen, im Interieur oder in der Landschaft. Seine Porträts, besonders seine Frauenbildnisse sind wahrhafte Musterstücke einer grossen, freien, malerischen Behandlung. Die Porträts der „Dame in Grau“ (Abb. untenstehend) und der „Dame im Hut“ (Abb. S. 369) haben ausser in Leibls „Gräfin Treuberg“ in Deutschland überhaupt nicht ihres gleichen. Man kann sie getrost neben Velasquez' Meisterwerke hängen. Und das Bildnis des schwarzgekleideten sitzenden Herrn mit der Brille (Abb. S. 362) steht in seiner vornehmen Einfachheit und grosszügigen Malerei, die alles durch Licht und Schatten ausdrückt und den Eindruck der Farbigkeit mit einer dunkelgrünen Tischdecke und einem roten Hutfutter erzielt, ganz einzig da. Und wer



WILHELM TRÜBNER BILDNIS

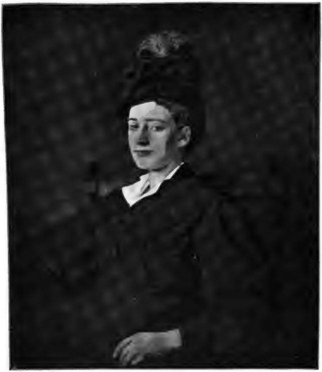
hat Figurenbilder in so kraftvoller Herbigkeit der Auffassung von mehr oder minder alltägigen Menschen und Situationen gemalt, wie sie Trübner in seinen Bildern „Auf dem Kanapee" (Abb. S. 366), „Im Heidelberger Schloss" (Abb. S. 375). „Im Atelier" (Abb. XIV. Jahrg. H. 21) u. a. geschaffen? Die Landschaften sprechen schon in den farblosen Reproduktionen für sich selbst. „Der Zimmermannsplatz am Wesslingersee" (Abb. S. 381), „Im Odenwald" (Abb. XVI. Jahrg. H. 20) und „Am Bodensee" (Abb. S. 380) zeigen allein schon in der Art des Ausschnittes eine Selbständigkeit, die nur noch durch die Eigenart und Innigkeit, mit der Trübner die Natur erfasst hat, übertroffen wird. In Bildern wie „Caesar am Rubicon" (Abb. S. 376), „Meditation" (Abb. S. 384) oder in der „Kreuzigung" (Abb. IX. Jahrg. H. 21) kommt neben der grossen Kunst das schrullige Element in Trübners Individualität zur Geltung, das leicht einen zufälligen, meist witzigen Einfall zur Tiefsinnigkeit stempeln möchte. Hier sind ganz offenbare Berührungspunkte mit Cranach, wie überhaupt ein ausgesprochener deutscher Zug in Trübners Kunst herrscht. Nur Thomas Landschaften sind noch so eigenartig deutsch wie die von Trübner. Nicht eine Spur von französischer Manier ist darin und nicht die Spur von Konvention. Man wird sie unter tausend anderen Landschaften herauskennen an ihrer besonderen Farbe, an der magistralen Malerei und der ungewöhnlichen Art, wie Trübner ein Motiv anpackt.

Die ersten Bilder des Künstlers waren dunkel. Er liebte, seine Farben aus schwärzlich braunen Gründen leuchten zu lassen. Sie hatten oft den schönen Emailglanz, den man an den Bildern alter deutscher Meister bewundert. In den letzten Werken ist Trübners dunkelste Farbe ein kaltes Grün, das die günstigste Folie bildet für die lebhafte Beleuchtung und die hellen Töne, mit denen er Freilichtstimmungen giebt. Auch in seinem Pleinair ist der Künstler weitab von den Wegen der Franzosen und äussert die neue Anschauung in seiner ureigenen Sprache. Das erhebt ihn über die meisten, sogar berühmten zeitgenössischen Maler, die sich niemals von dem französischen Vorbilde befreien konnten und es bestenfalls erreicht haben.



WILHELM TRÜBNER BILDNIS MARTIN GREIFS

In seiner knorrigen Eigentümlichkeit steht Trübner ganz für sich da. Er ist nicht nur ein grosser Maler, sondern auch ein fest in seinem eigenen Wesen ruhender Mensch. Im Leben still, wohlwollend und bescheiden, als Künstler eine starke, bezwingende Persönlichkeit, die im Kämpfen und Ringen ihre höchste Befriedigung findet. Er hat, dank seiner unabhängigen Lage, die Augen unablässig auf seine hohen Ziele richten können, niemals Konzessionen machen brauchen. Ein Glück für ihn und die Kunst, das er aber durch ein Leben voll ernster Thätigkeit so redlich vergolten hat, wie es nur ein Vollmensch vermag. Die Gegenwart ist den Dank für sein Dasein



WILHELM TRÜBNER DAMENBILDNIS

(Das Original im Besitz des Herrn W. Weigand in München)

zum grössten Teil schuldig geblieben. Eine einsichtsvollere Zukunft wird ihn dereinst abtragen, dabei aber sicher ihr Erstaunen äussern, warum das deutsche Volk im neunzehnten Jahrhundert so wenig Gefühl für seine besten Söhne gehabt und gezeigt hat.

KÜNSTLER UND PROFESSOR

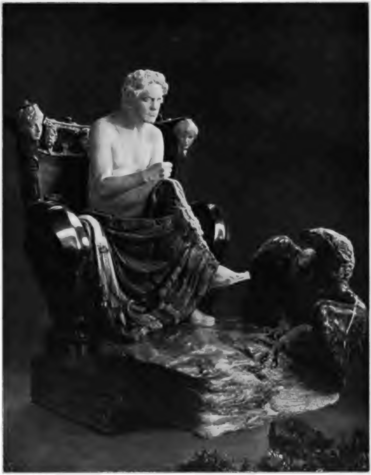
Wer selbst nichts Rechtes leisten kann,
Der freut sich, kommt ein Grosser an,
Gelehrt mit ihm zu gaukeln,
Denn zieht ein Dampfer seine Bahn,
Kann auch ein leerer Kohlenkahn
In seinen Wellen schaukeln.

Max Bewer

STREBERTUM IN DER KUNST

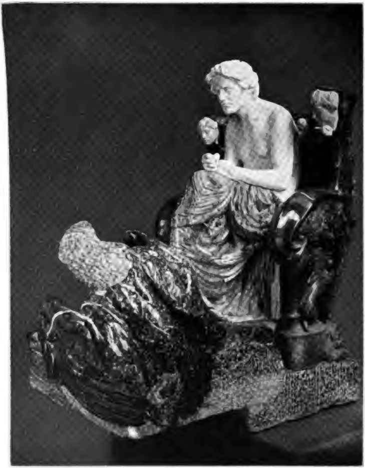
In der Kunst ist es möglich, dass selbst die unbedeutendsten Talente, durch anmassendes Sichbreitmachen, für ernst genommen werden, eine Methode, zu deren Ausübung das Strebertum in der Kunst allezeit ein grosses Kontingent liefert. Ausser den Kunstfatzken, die stets nur die neueste Mode hochhalten, giebt es auch Kunstkiselacke, deren Namen man ohne jeden Grund überall gedruckt lesen kann. Ferner giebt es Kunstaujuste, die ähnlich wie der „Aujust“ im Zirkus rasch hervorspringen nach den Leistungen der anderen und für den Applaus, der diesen gebührt, danken, obwohl die eigene Leistung nur im Halten des Steigbügels oder eines Reifes bestanden hat. Im Zirkus merkt das Publikum die Schelmerei und lacht, in der Kunst nimmt es den Fall für ernst und lässt sich düpieren.

Wilhelm Trübner
Aus „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“



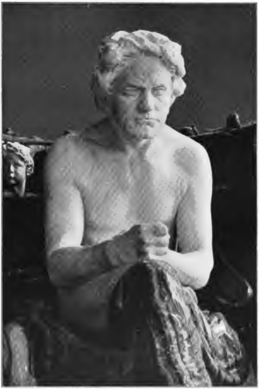
MAX KLINGER
BEETHOVEN ●

Das Bildwerk ist zur Zeit ausgestellt in der „Wiener Secession“



Ein Bericht über diese Ausstellung
wird im nächsten Heft erscheinen

MAX KLINGER
BEETHOVEN ●



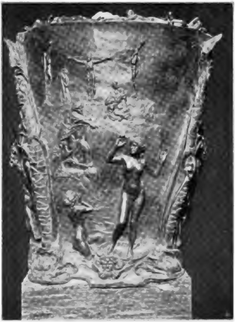
Vergl. die Notiz auf
S. 353 d. vor. Heftes

MAX KLINGER
BEETHOVEN

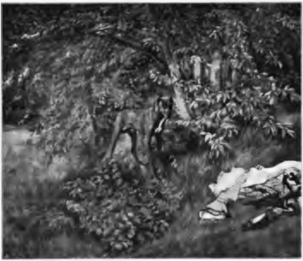
DIE BREMER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Das heutige Bremen ist nicht mehr die Stadt Arthur Fitgers, es zeigt sich immer rüstiger auf dem Wege, eine massgebende Stätte für die Pflege der jungen Kunst zu werden, so wie es seinem durchaus nicht engherzigen politischen und wirtschaftlichen Streben, seiner Wohlhabenheit und der alten Kultur seiner Patrizierfamilien entspricht. Nur wenige gleich grosse Gemeinwesen dürfen sich heute rühmen, auf die Erhaltung und architektonische Neugestaltung ihres Stadtbildes soviel Vorsicht und Sorgfalt zu wenden; kaum eine Stadt hat im letzten Lustrum so bedeutende öffentliche Denkmäler erhalten, wie Maisons phantastische Brunnengruppe mit dem humorvollen Seegetier, die geharnischten Herolde desselben Künstlers, die vor dem Rathausportal als Hüter aufgestellt wurden, und endlich den wundervollen Rosselenker, das letzte grosse Werk Tuaillons, ohne dass ihr zu gleicher Zeit plastische Albernheiten zugemutet worden wären. Und in der Malerei darf man nicht vergessen, dass die Gemeinde derer, die sich vom ersten Tage an der Worpsweder mit warmem Verständnis annahmen, nicht klein war.

Nach einer Reihe von Kampfjahren, in denen die Meinungen oft ebenso heftig aufeinanderstiessen, als in den Kunstzentren zur Zeit der Secessionen, hat sich dieser längst vorhandene gesunde Sinn für ernste Kunst nun aus der Vormundschaft der mühsam aufrechtgehaltenen reaktionären öffentlichen Meinung losgerungen und mit der jetzigen Ausstellung ist endlich der Anschluss an das frisch pulsierende Schaffen der Besten und Ernstzunehmenden vollzogen und zwar in glänzender Weise. Der in dieser Zeitschrift schon kurz geschilderte Neubau der Kunsthalle mit seinen geschickt belichteten und abwechselnd geschmackvoll getönten Räumen forderte zu aussergewöhnlichen Leistungen auf. Die Jury, der von auswärtigen Mitgliedern G. Kuehl, Hans Olde und Fritz Mackensen angehörten, verfuhr mit grosser Strenge. Aus den Tagesblättern ist bereits bekannt, dass auch Paul Meyerheim zu denen gehörte, die sich von der so unerwartet wählerisch gewordenen Bremer Ausstellungsleitung gekränkt fühlten. Seltsamerweise nahm sich nämlich die Genossenschaft der Mitglieder der Akademie der bildenden Künste in Berlin seiner an, obwohl die Zurückweisung seiner Bilder optimo iure und mit allen üblichen Formen geschehen war; der Briefwechsel, der sich um den Fall entwickelte, entbehrte nicht der drolligen Komik, zumal der gekränkte Akademiker, um zu seinem vermeintlichen Rechte zu kommen, Mittel anwandte, die unter Künstlern sonst kaum beliebt werden. Typisch ist der Fall jedenfalls für die Erregung unter denen, die früher Bremen für einen guten Markt gangbarer Kunstware



RÜCKSEITE DES THRONES — MAX KLINGER BEETHOVEN



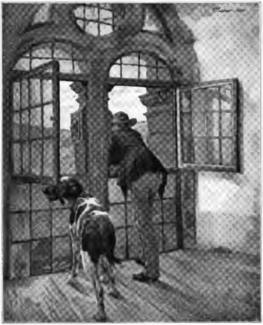
WILHELM TRÜBNER AM BADEPLATZ

angesehen hatten; und ein ebenso bezeichnender Ausfluss dieser erregten Stimmung unter den Alten ist jenes ebenfalls durch die Tagespresse allgemein bekannt gewordene Preislied, in dem Arthur Fitger, der Feuergeist und Tyrannenmörder von ehedem, „an des Kaisers Majestät“ helltönende Worte des Dankes richtet für das „Quos ego“ an die schlimmen Modernen. Die Anordnung der Ausstellung entspricht an Geschmack und Takt der Güte ihres Inhalts. Naturgemäss begegnet man einer ziemlichen Anzahl von Werken, die von den Ausstellungen des vergangenen Sommers schon bekannt sind, darunter auch einigen, die nicht nur in Bremen ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen veranlasst haben, wie Slevogt's den Lesern d. Z. (s. XV. Jahrg., S. 75) bekanntes Triptychon vom verlorenen Sohn mit dem in stupender Kraft gezeichneten Akt des seelisch und körperlich zusammengebrochenen Sünders, wie Zuloaga's übergrosses Bildnis der Schauspielerin Consuelo mit seiner unerhörten Bravour kecker Pinselführung, ein Bild, dessen altmeisterliche Gesamthaltung bei häufiger Betrachtung immer deutlicher ins Auge fällt (vergl. die Abb. im XVI. Jahrg., S. 453).

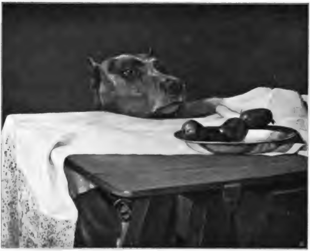
Vorzüglich und fast ausnahmslos mit neuen Arbeiten sind die Worpsweder vertreten. Carl Vinnen mit einem Riesenbild von mächtiger Raumwirkung und voller Licht und Luft: Mittagsbrüten in sommergrüner Moorlandschaft; vorne feuchte Kühle, in der ein ganz von Licht umflossenes schwarzgeflecktes Rind des Weges dahertrottet; Mitte und Hintergrund sattfarbige Sonnenglut. Hans am Ende hatte diesmal mit einem ähnlich grossen Format nicht so viel Glück; trotz feiner Einzelpartien wirken seine Herbstbirken allzu farbig und leer. Modersohn gelingen die dämmerigen Abendtöne am besten; wenn er Hexen und Wichtelmännchen in solche Landschaften setzen will, müsste es aber mit mehr überzeugender Naturkraft geschehen, um diese Wesen glaubhaft erscheinen zu lassen. An Fritz Overbeck erfreut die breite, flockige Behandlung der Luft und die ernste Einfachheit der Motive am meisten. Aufsehen erregte auch diesmal wieder Heinrich Vogeler mit zwei neuen Proben seiner lyrisch empfindsamen, femininen Kunst, die zwar an Verzeichnungen und Sonderbarkeiten dem Beschauer genug zumutet, aber dafür auch durch zarte, höchst persönliche, ungewollte Eigenart und durch jungfräuliche Herbe der Empfindung entzückt. In seiner präraffaelitisch gehaltenen „Verkündigung“ liegt sogar ein Zug zu grossem Stil und von wundervollem seelischen Ausdruck sprechen Auge und Mund der im Grase sitzenden Maria.

Von den deutschen Stilisten der Landschaft, den *Karlsruhern* und *Dachauern*, sind Kampmann und Volkmann gut vertreten, und Franz Hoch zeigt ein Dutzend seiner besten Arbeiten; in toniger Abstimmung, breitflächig, ohne laute Details, langgestreckte Berghalden in herbstlichem Gelbgrau, Abenddämmerung mit einem letzten Sonnenlicht auf weissgetünchtem Bauernhäuschen, phantastisch umrissene, dunkle Baumkronen an hohen Stämmen. Fr. Hein, Benno Becker, O. Ubbelohde und der schummerig feine Linde (Dachau) schliessen sich an. Von Berlin und der letzten Secessionsausstellung sind O. H. Engel's (Abb. XVI. Jahrgang, S. 501), Frenzel's und Feldmann's Bilder bekannt; bei dem verstorbenen Gleichen-Russwurm überrascht der rüstige Eifer im Studium moderner Lichtprobleme und die Kraft des Farbenvortrags. Den Haupterfolg hatten aber unter den Landschaften die in glänzender Zahl erschienenen *Schotten*, vielfach wohl schon aus dem äusserlichen Grunde, weil sie ihre Motive im altmeisterlichen Sinne so vielseitig, interessant und zeichnerisch reichhaltig aussuchen, also nichts „Reizloses“ malen. Für Bremen bedeuten sie jedenfalls eine Offenbarung, eine Lehre, die um so wertvoller ist, als man hier in der fast nüchtern objektiven Wirklichkeitsdarstellung eines Vinnen für solche tonige Werte einen würdigen Prüfstein besitzt. Hamilton's dunstige Küstenstücke und Cameron's Parks mit der klaren Fernsicht zwischen hohen, vereinzelt stehenden Stämmen, waren am eindrucksvollsten. Lavery's wundervoll wässerig gemaltes Wasser mit der Künstlerin im Boote (Abb. XVI. Jahrg., S. 454) war wie in Dresden, so auch hier einer der schönsten Erfolge. Ein etwas konventionelles Damenbildnis vertrat den Künstler in diesem, seinem zweiten Specialfach nicht eben glänzend; dagegen waren Neven-Dumont's delikate Farbenstudien einer lebensgrossen Dame ganz in Hellgrau, Weiss und Rosa und namentlich ein ganz auf „Impression“ angelegter Mädchenkopf mit Reithut ausgezeichnete Repräsentanten englischer Bildnisauffassung; und zwei von den tonig satt gemalten Interieurs von Rothenstein ergänzten durch ihre überzeugende Art, das Figürliche farbig einzuordnen in den Gesamteindruck des Raums, diesen Eindruck.

Ausnahmsweise stattlich war auch Zahl und Güte der Franzosen; die meisten davon hatte man in Bremen überhaupt noch nicht gesehen. Ausser Raffaelli und anderen, die vielleicht doch mehr Manieristen als Bahnbrecher genannt zu werden verdienen, waren besonders ein Renoir von 1866, die Halbfigur einer üppigen Pariserin, im sonnigen Grün sitzend, mit flaumig locker gemaltem, lebensprühendem Fleisch, das auch an Hals und Armen durch die Seidengaze des Gewandes schimmert, und



WILHELM TRÜBNER IM HEIDELBERGER SCHLOSS
(Das Original in der Grossherz. Galerie zu Darmstadt)



WILHELM TRÜBNER CAESAR AM RUBICON

(Das Original in der Grossh. Gemälde-Galerie zu Karlsruhe)

ein kleiner MONET, eine hellfarbige Sommergesellschaft im Schatten eines Parkes, von überzeugender koloristischer Kraft. Nimmt man dazu noch die beiden famosen Gemälde von ANDERS ZORN (XVI. Jahrgang, S. 332 und 333), die blondhaarige junge Mutter mit dem roten Kopftuch und der Tanz in der Johannisnacht, so lässt sich wohl behaupten, dass der internationale Charakter der Ausstellung nicht nur äusserlich erfüllt war. Einen eigenen Raum hatte man endlich SEGANTINI angewiesen und acht Gemälde und die doppelte Zahl von Zeichnungen und Pastellen darin vereinigt. Ein aufgescheuchter Schimmel auf der Weide, die feierlich-kalte „Frühmesse“ mit der endlosen Treppe, auf der ein einsamer Pater emporsteigt, und eine Heuernte auf ungemein frei und weit wirkender Alpenwiese waren wohl lehrreich genug, aber es lag doch nicht der ganze grosse Segantini drinnen, wie er sich in seinen besten Werken offenbart. Gegen Schluss der Ausstellung trat an seine Stelle der auf der Wanderung begriffene BÖCKLIN'sche Nachlass mit dem grossen „Krieg“ und der ersten Redaktion von „Malerei und Dichtung“.

Dass neben solch' ersten Leistungen des Auslandes auch für die Auswahl der übrigen ein hoher Masstab angelegt wurde, lässt sich leicht denken. G. KUEHL mit drei Innenräumen mit superb beobachtetem Spiel des Lichts auf weissen Wänden, blank gescheuertem Messing und fröhlichen Gesichtern und ZWINTSCHER mit einer Anzahl sehr verschiedenwertiger, zum Teil in plakatartigen Flächen, zum Teil in sorgsamster lebensvoller Zeichnung gehaltenen Bildnissen repräsentierten Dresden. LENBACH allein mit drei Bismarckbildern, STUCK, dessen boxende Faune, obwohl zehn Jahre alt, den süsslichen Frauenköpfen der letzten Zeit erheblich sich überlegen erwiesen, EXTER mit seiner merkwürdig harten, oft ans Brutale streifenden Farbigkeit und markigen Zeichnung, HABERMANN, unter dessen weiblichen Halbfiguren die „Schleiertänzerin“ am wenigsten Manier und am meisten Natur enthielt, gaben eine charakteristische Vertretung Münchens. Ein lebensgrosser Christus von FRITZ V. UHDE mit wundervoll durchleuchteten Händen und lichtverklärtem Kopfe, E. VON GEBHARDT's zwölfjähriger Christus unter den Nürnberger Humanisten und Schriftgelehrten, einige TRÜBNER und THOMA und ein ungemein vornehmes Damenbildnis von H. OLDE seien noch erwähnt, um von den Spitzen und dem Umfange der getroffenen Auswahl einen Begriff zu geben. Die Gruppe der Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen reichte von **Ludw. Richter** bis **Degas**, von **Menzel** bis **R. Reinicke** und in der graphischen Abteilung fehlte es nicht an französischen Farbenradierungen und Holzschnitten von **Orlik**.

In der Plastik war ausser den beiden grossen Reliefs von **Volkmann**, dem Jüngling mit Stier und der Amazone mit ihrem Pferde nur **Seffner** mit grösseren Werken — einigen fünf oder sechs Porträtbüsten und einer recht nüchternen, lebensgrossen Eva vertreten; dagegen hatte man kaum einen der Hauptmeister unserer Kleinplastik vergessen, die verständigerweise bei den Erwerbungen für die Galerie am meisten Berücksichtigung findet.

Die Ausstellung, die zwar noch nicht bei der kleinen Zahl unserer Sammler und Käufer, aber umsomehr beim allgemeinen Publikum einen vollen Erfolg hatte, bedeutet wie gesagt für Bremen einen Markstein in seiner Entwicklung zur Kunststadt; und ich glaube zuversichtlich behaupten zu können, es wird in dieser Entwicklung nicht wieder einen Schritt rückwärts thun; dazu haben nicht wenig die Kämpfe der letzten Monate beigetragen. Und wenn man die Liste derer vergleicht, deren Werke diesmal für die Galerie erworben wurden, so wird man auch darin eine so ausgesprochene, feste, persönliche Hand erkennen, dass man für die Zukunft nicht zu fürchten braucht.

Dr. Karl Schaefer

FARBENSTRICHE

Es gäbe weniger schlechten Geschmack, wenn es weniger — Tinte gäbe.

•

Es verrät wenig Kunstverständnis, wenn eine Frau glaubt, durch Uebermalung werde sie bildschön.

•

Wenn die Kunstfertigkeit anfängt, ist die Kunst fertig.

•

Je grossartiger die Natur ist, desto schlichter muss die Kunst sein, die sie wiedergeben will.

•

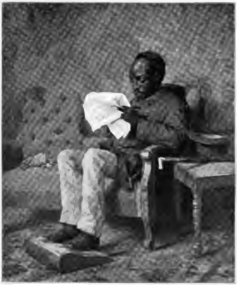
Am gründlichsten wird manche Burg demoliert durch ihre — Restaurierung.

Sirius

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

WEIMAR. Die Ernennung **Hans Olde**'s zum Direktor der Grossherzogl. Kunstschule dürfte für diese den Beginn einer neuen Epoche bedeuten, und man hat alle Ursache, mit jener Ernennung zufrieden zu sein. Weimar hat sich von jeher als ein guter Boden für eine gesunde Kunstentwicklung gezeigt; wäre das nicht der Fall, so müsste es billig wundernehmen, dass eine so grosse Anzahl bedeutender Kräfte aus der hiesigen Kunstschule hervorgegangen ist. Gewiss stagniert das Kunstleben in einer kleineren Stadt schneller als in grossen Orten, wenn kein neues Blut zugeführt wird; andererseits sind aber hervorragende Neugestaltungen in der kleinen Stadt leichter durchführbar als in Millionenstädten. Dazu bedarf es nun freilich auch hervorragender künstlerischer Individualitäten, wie z. B. Graf Leo Kalckreuth, dessen Fortgang für Weimar ein Unglück war. Die Berufung Oldes an die Spitze der Kunstschule und van de Veldes zur Belebung des Kunstgewerbes (beide Künstler sind, nebenbei bemerkt, vom Grossherzog auch durch Verleihung des Titels ›Professor‹ geehrt worden) berechtigt zu den besten Hoffnungen für die Zukunft. r.

KOPENHAGEN. Der Bildhauer Prof. V. **Bissen**, seit 1890 Lehrer an der hiesigen Kunstakademie, wurde zu deren Direktor erwählt.



WILHELM TRÜBNER KULTURBELECKT

Das Original in der Galerie des Staedel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M.

LEIPZIG. Um die Erwerbung von Max Klinger's gewaltigem ›Beethoven‹ regt es sich bereits hier und in Wien. Als Kaufpreis werden 300000 M. genannt. Sie, wenigstens zum Teil, aufzubringen und so den Besitz des Werkes dem Museum der Heimatstadt des Künstlers zu sichern, ist hier von privater Seite eine Zeichnungsliste in Umlauf gesetzt, an deren Spitze ein bekannter hiesiger Kunstsammler mit 10000 M. steht.

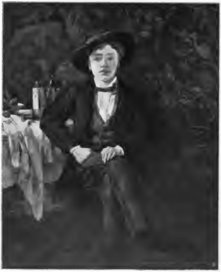
BERLIN. Im Preisausschreiben um das Plakat der Grossen Berliner Ausstellung erhielt den ersten Preis nebst Ausführung Sebastian Lucius, den zweiten Preis Karl Klimsch, den dritten William Müller.

KRAKAU. Der Lehrer an der hiesigen Kunstakademie, Jos. von Mehoffer, wurde zum a. o. Professor der Zeichenschule ernannt.

DRESDEN. Unter dem Namen „*Elbier*“ hat sich eine neue Gruppe junger Dresdner aufgethan. Mitglieder sind bis jetzt: Fritz Beckert, Arthur Bendrat, Ferdinand Dorsch, Georg Erler, Johannes Ufer und August Wilkens. Die Eröffnungsausstellung der ›Elbier‹ findet im Mai in ›Schultes Berliner Salon‹ statt.

AACHEN. Der Historien- und Porträtmaler Franz Reiff, ein Schüler von E. Correns und Piloty, ist hier am 11. April im Alter von siebenundsechzig Jahren gestorben. Reiff, der der hiesigen Technischen Hochschule seit ihrer Begründung im Jahre 1870 als Professor für Figuren- und Landschaftszeichnen und für Aquarellmalen angehörte, war Besitzer einer umfangreichen Sammlung von Originalgemälden und Kopien, für die er im Garten seines Hauses ein eigenes Museum errichtet hatte. Ueber den Verbleib dieser Sammlung dürfte er in seinem Testament nähere Bestimmungen getroffen haben. Er hatte die Absicht, sie der hiesigen Technischen Hochschule als Grundstock für ein besonderes Hochschul-Museum zu überweisen. Die Verhandlungen, die über den Plan zwischen der Hochschule, der Stadt und dem Minister geführt worden sind, scheinen aber bisher noch zu keinem endgültigen Ergebnis geführt zu haben. S.

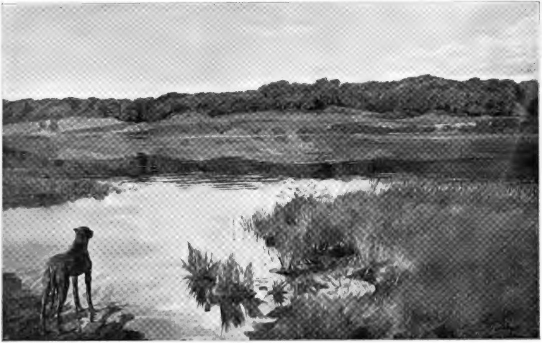
FRANZ REIFF († 11. April)



WILHELM TRÜBNER BILDNIS

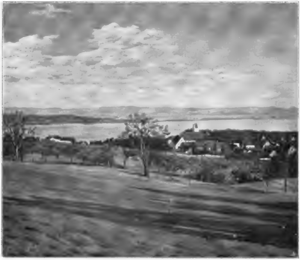
DÜSSELDORF. Am 11. April ist der Landschaftsmaler Carl von der Hellen im Alter von neunundfünfzig Jahren gestorben. Er war 1843 in Bremen geboren, kam 1859 nach Düsseldorf, wo er die kgl. Kunstakademie besuchte und speziell Prof. Oswald Achenbachs Schüler in der Landschaftsklasse war. Dann bildete er sich unter Prof. Hans Gude in Karlsruhe weiter aus, ging für kurze Zeit nach Paris und liess sich fortan dauernd in Düsseldorf nieder. Er malte mit Vorliebe Motive aus den deutschen Wäldern und Mittelgebirgen, in früherer Zeit auch italienische Landschaften. Die deutschen Waldbilder gelangen ihm am vorzüglichsten und diese fanden wegen ihrer poesievollen Naturauffassung und liebevollen Ausführung vielen Beifall. tz.

PARIS. Der Bildhauer Jules Dalou ist am 15. April gestorben. Die ersten Lehrer des 1838 in der Seine-Hauptstadt geborenen Künstlers waren Carpeaux und Duret. 1870 machte er als Nationalgardist den Krieg mit und musste nach der Niederwerfung des Kommune-Aufstandes nach London fliehen. Von dort schickte er sein erstes Hauptwerk, dem er seinen Namen verdankt, das Hochrelief ›Mirabeaus Antwort an den Herzog von Dreux-Brézé‹ in den Pariser Salon; das Werk wurde sofort vom Staat für das Palais Bourbon, den Sitz der Abgeordneten-Kammer erworben. Erst die Amnestie des Jahres 1879 öffnete dem Freiheitskämpfer den Weg zur Heimkehr. Dalous Werke sind teils realistischen Inhalts (›Brodeuse‹ 1870, ›Berceuse‹ 1873, diese erworben vom Herzog von Westminster), teils behandeln sie mit starker dekorativer Wirkung allegorische und antikisierende Stoffe (z. B. zwei Reliefs zur Verherrlichung der Republik, eine sehr umfangreiche bacchische Gruppe etc.). Von kühnem barockem Schwung ist sein Delacroix-Denkmal im Luxembourg-Garten, ein glänzendes Schaustück das Denkmal der Republik auf der Place de la République. Dalous Porträtbüsten zeich-



WILHELM TRÜBNER VOM WESSLINGER SEE

Das Original im Besitz des Herrn Wilh. Weigand in München



WILHELM TRÜBNER VOM BODENSEE

(Das Original im Besitz des Herrn Wilh. Weigand in München)

nen sich durch frappierende Lebendigkeit aus. 1890 half er, sich der ›Secession‹ anschliessend, den Salon Champ de Mars gründen.

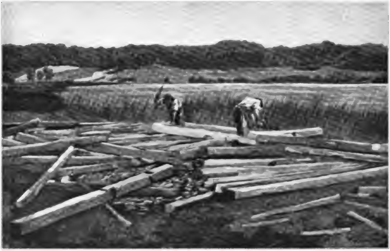
GESTORBEN. Am 21. März in Rom der Maler Vincenzo Cabianca; in Wien am 24. März der Hofphotograph Josef Loewy, Besitzer des bekannten Kunstverlages; in Paris am 4. April der Maler F. H. Kaemmerer, dreiundsechzig Jahre alt.

VON AUSSTELLUNGEN

BASEL. *Sandreuter-Ausstellung* (Mitte März bis Mitte Mai). Der Basler Kunstverein hat einen grossen Teil der Werke des am 1. Juni 1901 verstorbenen Malers Hans Sandreuter zu einer Ausstellung vereinigt, welche sich der im Jahre 1897 im gleichen Saale der Kunsthalle abgehaltenen Böcklin-Ausstellung würdig zur Seite reiht. Sandreuter war Böcklinschüler; er hat in den Jahren 1874—77 unter des Meisters direktem Einfluss in Florenz gearbeitet und war ohne Zweifel — auch Floerke bestätigt es — dessen begabtester, ihm in der Farbenanschauung am meisten wesensverwandter Jünger. Kein Wunder, dass zunächst sein heisses Streben dahin ging, dem geliebten Lehrer möglichst gleichzukommen. Sandreuters *erste* Periode ist daher die der Böcklin-Nachempfindung; sie dauert etwa bis zur Mitte der achtziger Jahre. Aus ihr stammen Werke wie ›Die Grotte‹, eine grossartige Landschaft, ferner ›Der verspottete Pan‹ und der ›Sensenmann‹: der ›Pan‹ etwa als bestes Böcklin-Schulbild, der ›Sensenmann‹ aber als eine eigene, grossgeschaute Komposition zu bezeichnen. — Schon damals deuteten Landschaften auf eine weitere Entwicklung Sandreuters, auf ein Herauswachsen aus dem Zauberkreise der Böcklinischen Malerei hin. Zwei Bilder mit Landsknechten, die einen im Schnee (1886), die andern im Walde (1887), sind völlig frei von Anlehnung an Böcklin, und schon im Jahre 1882 war eine ›Landschaft mit Putten‹ erschienen, die ganz eigenartig dekorativ aufgefasst war und die uns heute sogar wie eine Vordeutung auf Sandreuters dritte Periode vorkommt. — Aus der *zweiten* Periode stammen meist Landschaften, gross im Format, noch grösser aber in der Naturempfindung, in Licht und Farbe. Es sind meist Sujets aus der Schweiz und dem Grenzland um Basel: Rheingegend, Schwarzwald (Baden), Alpengebiet, Tessin. Sie sind sämtlich von einer unnachahmlichen Frische, hauptsächlich von einer bestverstandenen dekorativen Technik, die diese Werke zum wenigen wahrhaft Grossen in der modernen Landschaftsmalerei stellt. Sie sind darum auch vielfach schon in Museen gelangt; eine Anzahl allerdings befindet sich noch im Besitz der Witwe. Wir nennen aus dem vielen Guten einiges beste: ›Sommerlandschaft mit badenden Frauen‹ (Basler Kunstverein), ›Seealpsee‹ (Musée Rath, Genf), ›Landschaft am Doubs‹ (Privatbesitz Mülhausen), ›Waldwiese mit Rehen‹ (Besitz der Witwe), ›Blausee bei der Frutt‹ (Mülhauser Privatbesitz), ›Gebirgsluft‹ (Basler Privatbesitz): ein Bild, an dem Segantini seine helle Freude hätte haben müssen; ferner ›Morgenstimmung an der Maggia‹ (Besitz der Witwe), ›Landschaft mit Rehbock‹ (Museum Lausanne), ›Abend‹ (Besitz der Witwe), ›Blick in die Rheinebene‹ (Museum Basel). Alle diese Bilder sind in den Jahren 1892—1901 entstanden; schon 1885 war als ›Flucht nach Aegypten‹ eine grossartige Landschaft mit eigenartig wahren und starken Beleuchtungseffekten zu sehen gewesen. — Neben den Landschaften gingen immer noch Figurenbilder her, und diese zeigten dann und wann deutlich auf Böcklin zurück; doch sind die direkten Analogien und unbewussten Entlehnungen fast ganz geschwunden. Die Hauptwerke dieser Zeit sind: ›Malerei und Inspiration‹ (Museum Winterthur), ›An der Himmelspforte‹ (Museum Bern) und ›Jungbrunnen‹ (Museum Basel). — Die *dritte* Periode Sandreuters ist die der dekorativen Monumentalmalerei, zu der ihn schon in Florenz Böcklin angeleitet hatte. Glücklicherweise hat es nun dem Schüler weniger an diesbezüglichen Aufträgen gefehlt als dem Meister. Am deutlichsten böcklinisch ist Sandreuter noch in den zwei grossen Panneaux im Grand Hotel zu Baden (Aargau); gar nicht mehr an die ›Schule‹ erinnern aber vier in Sgraffitomanier dekorierte Häuserfassaden in Basel, von denen leider die beste bei einer Strassenrestauration hat weichen müssen. Ein hoher Ehrentitel Sandreuters sind die acht Figurenfelder im Saale der ›Schmiedenzunft‹ (Basel). In der Ausstellung zu sehen sind dann wieder drei der Kartons zu den Glas-Mosaiken im Hofe des Zürcher Landesmuseums: ›Gründung Berns‹, ›Tell‹ und ›Manesse‹, grossartige Wandbilder von durchaus eigenartigem Gepräge. Sie und der Karton ›Landwirtschaft‹ zu einem der gewaltigen Glasgemälde für den Kuppelraum des Parlamentsgebäudes in Bern gehören sicherlich zum Monumentalsten, was die dekorative Kunst vom Uebergang des neunzehnten in das zwanzigste Jahrhundert geschaffen hat. — Auch Sandreuter den Aquarellisten, den Zeichner, den Holzschneider, den Radierer und den Kunstgewerbler lehrt die Ausstellung kennen. Man steht in derselben thatsächlich dem Lebenswerk eines hochbedeutenden Künstlers gegenüber, der, herausgewachsen aus der für ihn besten Schule, derjenigen Böcklins, eine eigenständige, grosse Persönlichkeit geworden ist. G.

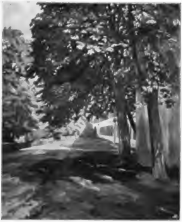
HANNOVER. Die Firma Sachse & Heinzelmann hat hier vor kurzem eine *permanente Ausstellung für graphische Kunst* eröffnet und mit einer grossen Kollektion von Originalen der Münchener ›Jugend‹ würdig inauguriert. Bei der allgemeinen Teilnahme des grossen Publikums für die Vorführung von künstlerischen Schöpfungen, eine Teilnahme, die sich in einer ganz erstaunlichen Zunahme des Besuches in den Ausstellungen des Kunstvereins und des Kunstsalons bethätigt, wird auch diesem neuen Unternehmen die Unterstützung der Kunstfreunde sicher nicht fehlen, wenn die weiteren Vorführungen sich in versprochenem Masse auf der Höhe des Eröffnungstages halten. Pl.

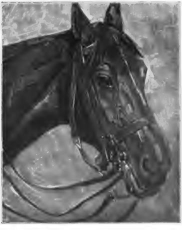
BERLIN. Das Berliner Kunstleben flackert beim Abschluss der Wintersaison noch einmal ganz fröhlich auf. *Schultes Salon* bringt eine höchst interessante Kollektivausstellung von Bildern des Schweden **Bruno Andreas Liljefors**. Der Eindruck dieser neuen Arbeiten des berühmten Tiermalers ist zwar lebhafter; aber doch weniger nachhaltig als der der Schöpfungen, mit denen er vor zehn Jahren in München und ein Jahr später in Berlin erschien. Während damals ausser der Impression der Bewegung in seinen Bildern auch eine Impression der Farbe zu konstatieren war, ist diese jetzt ganz in den Hintergrund getreten. Liljefors malt neuerdings mit den starken, wenig nuancierten Farben der um einen nationalen malerischen Ausdruck ringenden jüngeren Schweden. Dadurch haben seine Bilder an dekorativer Haltung zwar entschieden



WILHELM TRÜBNER ZIMMERMANNSPLATZ

Das Original in der Kunsthalle zu Hamburg gewonnen, an malerischer Feinheit aber verloren. Auch ist das landschaftliche Element, das die früheren Werke so reizvoll erscheinen liess, neuerdings in den Hintergrund getreten, da Liljefors in letzter Zeit mit Vorliebe die Wasserfläche als Hintergrund für seine Tierdarstellungen wählt. Endlich glaubt man die Wahrnehmung zu machen, dass der Künstler, dessen erste Bilder soviel intensive Beobachtung verrieten, jetzt die Hilfe der photographischen Camera nicht mehr verschmäht. Immerhin zählen seine Leistungen in ihrer Art immer noch zu den besten, die gegenwärtig gemacht werden. Zum Teil sind sie wirklich ausserordentlich. Das grosse Bild mit dem über einem erstarrten grünen Meer dahinziehenden ›Eidervögelstrich‹ ist freilich nicht das beste, was Liljefors hier zeigt. Interessant ist daran höchstens, wie er die Illusion des Flügelschlagens für den Beschauer dadurch zu erzeugen sucht, dass er neben dem eigentlichen Flügel noch schattenhaft dessen vorletzte Stellung andeutet. Sehr viel feiner ist eine ›Entenbrut‹ in blauem, von der Abendsonne angestrahltem Wasser, wobei die Vögel silhouettenhaft gegen all den Glanz stehen oder vielmehr schwimmen. Auch ›Möven‹, von denen eine pfeilschnell durch die Höhlung einer Woge schiesst, sind sehr beachtenswert. Auf einem anderen Bilde sieht man zwei prächtige Wasservögel schwimmen. Wie da Liljefors die dicken, weichen, grauen Schöpfe der Tiere gemalt hat, das verdient schon Bewunderung. Man findet auch wieder einen ›Winterhasen‹, der weiss über weissen Schnee dahinspringt, und freut sich, mit wie einfachen Mitteln der Künstler die Perspektive einer Anhöhe giebt. Ausgezeichnet sind ferner ›Junge Füchse‹, die mit gespitzten Ohren in dem von einem Felsabhang gebildeten Bau sitzen. Bei einem Bilde ›Hafstrutar‹, das einen schwimmenden und einen fliegenden Tauchervogel darstellt, hat Liljefors die schwirrenden Flügel wieder durch eine Folge von Schatten wiederzugeben versucht, wobei die Form des Flügels ganz verschwiegen wird. Die Sache wirkt nicht überzeugender als vor zehn Jahren bei seinem flüchtenden Rebhuhn. Neben Liljefors kommt in dieser Ausstellung beinahe nur noch Thorolf Holmboe in Betracht, der Bilder aus Christiania in Winterstimmung sehen lässt. Ein paar davon — ›Morgensonne‹ und ›die Fabrik‹ — wo Wasser, Häuser, Schnee und russige Schornsteine zusammenwirken, stellen sehr anständige Leistungen vor. Eine wirksamere Verhöhnung der verwässerten präraffaelitischen Malerei in England als die Bilder von Evelyn de Morgan kann man sich kaum denken. Dieser fade Burne Jones-Imitator mit seinen Bedeutung heuchelnden Erscheinungen von Königen, grauen Schwestern, Sturmgeistern und speerschwingenden Engeln fordert jeden Spott heraus. Der übrige Inhalt der Ausstellung setzt sich u. a. aus einigen frischen Studien von Dettmann aus Friesland und Lübeck, nach berühmten Vorbildern geschaffenen heroischen Landschaften von Emmy Lischke und einer Kollektivvorführung des ›*Ausstellungsverbandes Berliner Künstler*‹ zusammen, von der man besser nicht spricht. Von *Keller & Reiner* und dem *Künstlerhaus* im nächsten Heft. H. R.


W. TRÜBNER IM ODENWALD


W. TRÜBNER STUDIE

ERFURT. Für das neue städtische Museum wurde vom Magistrat der Ankauf des Gemäldes von Ernst Henseler, das die denkwürdige Reichstagssitzung vom 6. Februar 1888 (›Wir Deutsche fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt‹) schildert, zum Preise von 15000 M. beschlossen.

WIEN. Die 29. Jahres-Ausstellung im Künstlerhause wurde am 22. März eröffnet. Wir kommen darauf zurück. Vom österreichischen Staate wurden bereits erworben 1. an Werken von Wiener Künstlern: ›Marktmotiv‹ von J. N. Heller, ›An der Wiege‹ von G. A. Hessl, ›Vorfrühling‹ von Adolf Kaufmann, ›Paris 1900‹ von St. Schwarz, ›Heimkehr vom Felde‹ von Karl Zewy; 2. an Werken ausländischer Künstler: ›Entenbild‹ von C. Koester-

Klausen, »Sommer« von H. Thierot-Paris und »Winter« von H. van der Weyden-Montreuil s. mer.

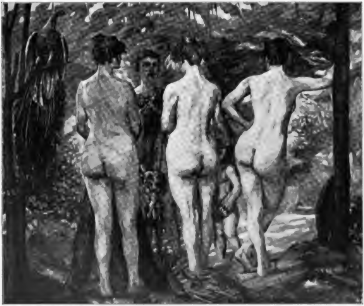
DENKMÄLER

LUGANO. Der Bildhauer Antonio Chiattone hat im Auftrage des österreichischen Hofes ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth vollendet, das in der Nähe von Territet am Genfersee zur Aufstellung gelangen wird. Das Denkmal ist in über Lebensgrösse in Marmor ausgeführt und zeigt die hohe Frau auf einer Bank sitzend, den ausdrucksvollen Kopf in die linke Hand gestützt, mit der Rechten, die auf dem Schosse ruht, ein Buch haltend, in dem sie eben gelesen haben mag. Der Blick scheint wie in eine ferne Welt zu schweifen.

DÜREN. Das von Prof. J. Uphues (Berlin) geschaffene *Moltke-Denkmal* wurde am 23. März enthüllt.

BUDAPEST. Bei der Konkurrenz für ein Mausoleum für Ludwig Kossuth erhielt den ersten Preis und die Ausführung Architekt Kalman Gerster und Bildhauer Alajos Strobl, den zweiten Preis Architekt Bêla Leitersdorfer, Bildhauer Istvan Toth und Ede Telcs, den dritten Preis Architekt Rudolp Hickisch und Bildhauer Lajos Matrai. Gegen diese Entscheidung legten sowohl die nichtprämiierten konkurrierenden Künstler als auch der Verein ungarischer bildender Künstler Protest ein, mit der Motivierung, dass bei der Verteilung der Preise nicht künstlerische, sondern persönliche Motive ausschlaggebend gewesen seien und ausserdem auch im Verfahren der Jury Unregelmässigkeiten stattgefunden hätten. Die hauptstädtische Repräsentanz, welcher das Recht der Verifizierung des Urteils zustand, wies die Rekurse der Petitionierenden zurück und somit wäre das Urteil der Jury rechtskräftig. Der prämiierte Entwurf ist eine Leistung, welcher man den Vorwurf der Originalität nicht machen kann, und die Gestalt des aus seinem Sarkophag sich erhebenden Kossuth ist entschieden eine Geschmacksverirrung; der mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Entwurf hätte uns am besten gefallen — doch kostet seine Ausführung das Doppelte der zur Ausführung vorgesehenen Summe. A. T.

WIESBADEN. Das Prof. Jos. Uphues (Berlin) in Auftrag gegebene, und in dessen Entwurf bereits genehmigte neue *Schiller-Denkmal* (die alte Bronzebüste des Dichters auf dem Theaterplatze musste bekanntlich dem dort neuerrichteten Kaiser Friedrich-Denkmal des gleichen Künstlers weichen) wird eine Höhe von 6—7 m erhalten. Die Marmorfigur des Dichters wird in etwa anderthalbfacher Lebensgrösse ausgeführt. Zur Aufstellung wird dieses Denkmal an der Rückseite des in die Kolonnaden eingebauten neuen Theaters kommen, die sich dem Kurpark als Hauptfront des Gebäudes zuwendet.



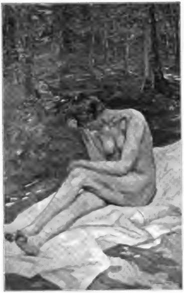
WILHELM TRÜBNER DAS URTEIL DES PARIS

VERMISCHTES

BERLIN. Eine Vereinigung ›Die Kunst im Leben des Kindes‹ wurde aus dem Komitee heraus begründet, das im Frühjahr vorigen Jahres die Ausstellung gleichen Namens in der Secession veranstaltet hatte. Dem Vorstande der Vereinigung gehören an: Maler Otto Feld, 1. Vorsitzender, Lehrer C. Pretzel, 2. Vorsitzender, Regine Deutsch, Schriftführerin, Lehrerin Lili Dröscher, die Maler Otto H. Engel, Fidus, die Lehrer H. Grothmann, G. Höhne, Dr. Pappenheim und die Schriftsteller Dr. Max Osborn, Fritz Stahl, Wilhelm Spohr, Karl Werckmeister.

PRAG. Der Verein deutscher bildender Künstler schreibt für seine im Herbt 1902 in Wien geplante Kunstausstellung einen *Wettbewerb für ein Plakat* aus. Eingeladen sind deutsche, in Böhmen geborene, lebende oder nach Böhmen zuständige Künstler.

DRESDEN. *Abendmuseen.* Im Albertinum (Museum der Originalbildwerke und der Gipsabgüsse) sind acht der grössten Säle der Abgussammlung und der Lichthof mit vollständiger elektrischer Beleuchtung versehen. Eine Ausdehnung dieser Beleuchtung auf die übrigen Säle der Abgussammlung hat mit Rücksicht auf die sächsische Finanzlage noch hinausgeschoben werden müssen. In den beleuchteten Sälen finden allwöchentlich mehrmals Vorlesungen für die Studenten der technischen Hochschule, für die Schüler der Kunstakademie und für Lehrer statt, die im ganzen von drei- bis vierhundert Personen besucht werden. Es ist eine Frage des Geldes, ob das Albertinum nun auch des Abends für den allgemeinen Besuch eröffnet werden wird. Das Offenhalten allein wird's freilich auch nicht thun. Führungen und Vorträge müssen dazu kommen, um dem abends erscheinenden Publikum auch den richtigen Nutzen des Museumsbesuches zu verschaffen. — Das kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden war auch im verflossenen Winter wöchentlich wieder zweimal von 5—7 Uhr bei Licht zugänglich. Der Besuch in diesen Abendstunden war sehr gut. — Eine Abendzeichenschule für Handwerker u. s. w. besteht an der kgl. Kunstakademie zu Dresden schon seit Jahren. Die Kurse, in denen die besonderen Wünsche eines jeden Besuchers befriedigt werden, finden stets starke Beteiligung. •



WILH. TRÜBNER MEDITATION

BERLIN. Eine *„Vereinigung für Original-Lithographie“* hat sich hierorts gebilder. Man findet da Künstler verschiedenster Richtungen nebeneinander, so z. B. Max Liebermann, Bracht (der eigentlich nicht mehr als ›Berliner‹ gelten kann), Hans Herrmann, Skarbina, A. Kampf, Leistikow, Friese, Meyn, Uth, L. v. Hofmann, Stassen, Hausmann, Baluschek, O. H. Engel, Brandenburg u. a. m.

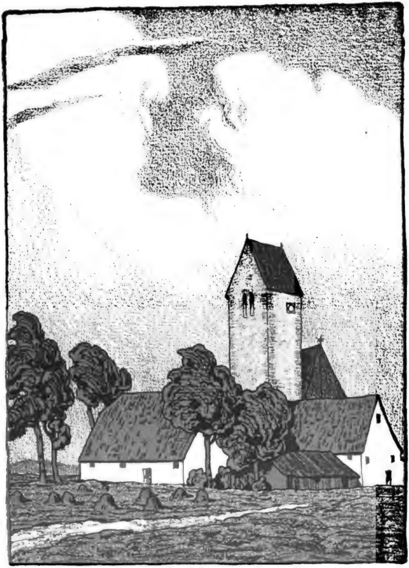
KUNSTLITTERATUR

HANS THOMA hat seiner Serie von Steinzeichnungen ein in zwei Farben ausgeführtes Bildnis des Grossherzogs von Baden angereiht, das bei J. A. Pecht in Konstanz erschienen ist. Umgeben von Waldesgrün zeigt sich das gütige Antlitz des greisen Fürsten auf dem Hintergrunde einer weiten, freundlichen Seelandschaft. Das Format des als Wandschmuck prächtig geeigneten Blattes ist 46 : 54 cm; der billige Preis von 3 M. ermöglicht weiteste Verbreitung. 100 numerierte und signierte Drucke auf Büttenpapier werden mit à M. 15.— abgegeben.

Leitfaden der Landschafts-Photographie von Fritz Loescher. Mit 24 Taf. nach Aufnahmen des Verfassers. (Berlin, Gustav Schmidt, M. 3.60.)

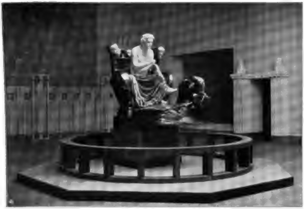
Der Verfasser beabsichtigt vor allem, nur praktische Ratschläge zu geben, und will es versuchen, sich fern zu halten von der ›Einseitigkeit des dank seines schrankenlosen Optimismus über das Ziel schiessenden Kunstphotographen‹. Nun, dass neben der regulären Armee der wissenschaftlichen und praktischen Amateure und Fachmänner eine Schar kühner Optimisten niemals schädlich wirkt, bezeugt der Triumphzug des Gummidruckes. Doch das nur nebenbei. In der That schöpft Loescher aus der Quelle eigener und reicher Erfahrung. Mit Vergnügen unterschreiben wir sein Kapitel über die Verwendung isochromatischer Platten. In das Verdienst des Widerstandes gegen letztere teilen sich ehrlich Köhlerglaube und Bequemlichkeit. Loescher begründet auch Ausnahmsfälle, in welchen der gewöhnlichen Platte der Vorzug bleibt, und weist auf die Nutzlosigkeit der Verwendung von Gelbscheiben ohne gleichzeitige Benützung orthochromer Platten hin. Richtig urteilt der Verfasser auch über die jeweiligen Vorzüge von Platten und Films, welche sich in ihrer gegenwärtigen Form nicht gegenseitig ersetzen. Ausführlich sind die Kapitel über die Aufnahme selbst mit dem Belegmaterial wirklich ganz vorzüglicher Illustrationen, ebenso die Kapitel über Entwickeln, Kopieren und Vergrössern. Ein nicht trockenes und sehr brauchbares Buch, dessen weiteren Auflagen wir ein alphabetisches Schlagwortregister empfehlen. H. L. M.

Redaktionsschluss: 19. April 1902. Ausgabe: 1. Mai 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



FRANZ HOCH ● ●
GEWITTERABEND
● ● Original-Lithographie ● ●

Gedruckt bei Hubert Köhler in München



KLINGERS BEETHOVEN IN DER WIENER SECESSION

Der Augenblick war erhebend als **KLINGER**, vor seinem Beethoven stehend, mit Thränen im Auge seinen Wiener Kollegen Dank bot für die Ehrung, welche dieselben seinem Werke*) hatten angedeihen lassen. Den Raum überblickend, der in künstlerischer Einheit das Wesen des grossen Skulpturwerks in würdigster Gestaltung umgiebt, erfasste ihn die geistig grosse Idee, welche das Ausstellungsgebäude umgewandelt hatte in einen Tempel der Weihe. Er erkannte seine Bekenntnisse, seine Lehren wieder „von dem Gesamtwirken aller bildenden Künste“: was er als Programm litterarisch ausgesprochen hatte,**) das sah er nun verwirklicht durch den zusammenfassenden Ausdruck, mit welchem die bildenden Künste eine philosophisch-poetische Idee verklärt hatten.

Als Leitmotiv durchzieht das Thema des Schlussgesanges der neunten Symphonie — „Freude schöner Götterfunken“ — den gesamten dekorativen Schmuck. Alle Künste ordnen sich dem Hauptaccent der Ausstellung, dem grossen Gedächtnisbilde des Tonheroen unter — und vereinen sich alle — zum Preise, zur Glorifikation von dessen genialer Konzeption. — Klinger fühlte, und er gab diesem Gedanken auch beredten Ausdruck, dass die geistige Durchdringung, die Erfassung aller leisesten Andeutungen, die Erkenntnis des Gewollten und von ihm Gefühlten — hier eine Uebersetzung erfahren hatte, welche ein Wunder nachfühlender Feinfühligkeit sei — und dass alle mitwirkenden Künstler durch die Spannung ihrer Erregsamkeit sich Aufgaben gestellt hatten, die sie weit emporhoben über die sonstigen Grenzen ihres Könnens und Wollens.

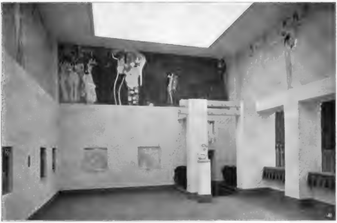
Ein stolzer Spruch Emersons über die Selbstherrlichkeit künstlerischer Ausdrucksart schmückt die einfache in Weiss und Gold gehaltene Halle. An den hochgewölbten Mittelraum schliesst sich von jeder Seite ein im Niveau erhöhter länglicher schmaler Seitensaal an. Diese Säle öffnen sich in grossen Bögen gegen den Mittelbau: der Blick fällt frei und ungehindert auf den ihn beherrschenden Beethoven.

Einem Gotte gleich thront er auf Wolken; sie sind aus dunkelrotem pyrenäischen Marmor gebildet. In einem Thronsessel aus ziselierter Bronze sitzend, strebt der kraftvolle nackte Oberkörper hervor. Nach vorne gebeugt, die Hände zu Fäusten geballt im Schosse ruhend, ist der Ton-Heros gleichsam in tiefstes Lauschen versunken. Die göttliche Eingebung raunt ihm zu — geheimnisvolle abgrundtiefe Weisen, die sein übermenschliches Verstehen erfasst. Seinem inneren Sinn offenbart sich die Tragik des menschlichen

---

*) *Wir verweisen auch auf die grösseren Abbildungen, welche das vor. Heft a. d. S. 370–373, gleich der hier gebotenen, nach Photographien aus E. A. Seemann's Verlag in Leipzig, brachte.*

**) *Vergl. den auf S. 394 gegebenen Auszug aus des Künstlers Schrift „Malerei und Zeichnung“.*



KLINGER-AUSSTELLUNG WIENER SECESSION

Linker Seitensaal: Wandmalereien von Gustav Klimt (s. S. 388)

Strebens; die Empörung gegen Schicksalsmächte, der Zornestaumel revoltierender Geschlechter, und unendlicher Gram — unendliches Mitleiden spricht aus den wuchtig markigen Zügen — atmet in dem kampfesstarken Leib. Klinger hat die Marter des Erkennens, welches dem Genie stets zu eigen ist, wunderbar synthetisiert. Und wenn er auch die Züge Beethovens in eine dem Porträt ganz nachgehende Weise gestaltete, so gelang es ihm doch durch die Eliminierung jeder Zufälligkeit, durch die breite Behandlung der Oberfläche, aus der Formung eines grossen Menschen, den Typus des Genies herauszukrystallisieren.

Dieser starke Stimmungsgehalt, welcher der Gestalt entströmt, wird noch erhöht durch ein mit dramatischer Kraft geformtes Symbol. Der Adler, der zu Füssen Beethovens kauert und mit einem kühnen Ruck des Halses den scharf blickenden Kopf hinanreckt, fragend, bewundernd, willfährig diesem Grössten nachzufliegen zu höchstem Flug, ist ein Bild, dessen vergleichende Wertung Klinger nicht nur die Möglichkeit einer Steigerung der seelischen Erhabenheit giebt, sondern auch seinen innersten Gedankengang klar allen das Werk Schauenden offenbart.

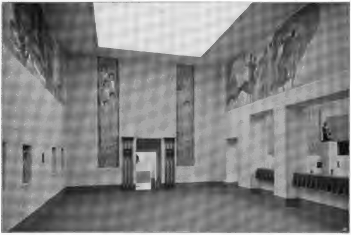
Und diese gedanklichen Beziehungen spinnen sich fort, beleben die äussere Konstruktion des Monumentes. Wie Pausanias einstens den Thronsessel schilderte, welchen Phidias seinem Zeus gab, dieses Wunderwerk geistreicher Ornamentierung, ebenso hat das Kunstvermögen Klingers den Bronzestuhl, auf welchem Beethoven ruht, zu einem Kleinod Cellinesker Kunst gebildet, indem er ihn wundersam verzierte mit im verlorenen Wachs gegossenen Reliefs. Heidentum und Christentum erscheinen in den Gestalten der Venus, Adam und Evas und des Erlösers. Die Schönheit flieht bei dem Herannahen der Religion des Leidens. Wie „Christus im Olymp“ den Aneinanderprall zweier Welten zeigt, so ist auch hier das Spiel der Form in den Reliefs dem Nebeneinander zweier Kulturwelten gewidmet. Weder die eine noch die andere Anschauung vertritt der Künstler subjektiv. Er legt das ungeheure Material der Menschheitsentwicklung seinem Helden zu Füssen. Als Gipfelpunkt der Aufhäufung aller Evolutionsphasen, welche das Schönheitsdrängen der Menschheit im Laufe der Jahrhunderte gewonnen, formt er einen Giganten der Erkenntnis, formt er den Gestalter höchster Harmonien.

Die Kunst des Bildhauers steht mit dem Geiste seiner philosophisch-poetischen Konzeption auf gleicher Höhe. Tiefstes Eindringen in Naturformen und vollendete Abklärung desselben durch vergeistigte Betonung des grossen Zusammenhanges aller Lebensgestaltungen schaffen allein ein Kunstwerk von der gewaltigen Kraft des Klingerschen Beethoven.

Die grosse Beethovenhalle zeigt, nachdem den Ausstellungsräumen der Charakter der Monumentalität gewahrt bleiben sollte, das Dekor durchwegs aus echten Material bestehen musste und die Herstellungsmittel doch nur beschränkte waren, einfach rauhen Wandbewurf. Die Stirnwand, so dass Beethovens Antlitz dem Bilde zugewendet ist, nimmt die in geschnittenem Mörtel und Caseïnbemalung komponierte Freske „Der werdende Tag“ von Adolf Böhm ein. Das Mittelfeld der Rückwand sollte einen teppichartigen stilisierten, symbolisch wirkenden Hintergrund zu Klingers Skulptur geben. Alfred Roller hat diese schwierige Aufgabe durch eine teils schablonierte, teils aus Mörtelschnitt, Metallbelag und Intarsia bestehende Malerei „Die sinkende Nacht“ in dekorativ grosszügiger Weise gelöst. Weit beschwingte streng stilisierte Genien schweben, goldene Himmelskörper in Händen haltend, herab, von Sternen umgeben. Die Einzelheiten der Formen lösen sich in grossen allgemeinen Ornamentallinien auf.

Josef Hoffmann hat durch den in so wohl abgewogener Proportionsreinheit und so feinsinniger Stimmungsrhythmik sich auszeichnenden architektonischen Rahmen, welchen er um das Beethovenbildnis schuf, sich in die erste Reihe der architektonischen Künstler gestellt. Mag man die Stilart des Innenbaues als romanischen Ursprungs bezeichnen, den archaistischen Zug des Ganzen als fremdartig empfinden, uns kümmern nicht die Ausgangspunkte einer Konzeption, sondern nur deren zweckgerechte, durch innerliche Beweggründe gerechtfertigte Gestaltung. Die Toneinförmigkeit der Wände ist im Hinblick auf die Farbigkeit der den Raum beherrschenden Skulptur logisch begründet. Man kann sich schwerlich eine Architektonik vorstellen, die ihren Absichten gerechter würde, als es in dieser den Zwecken des ornamentalen Flächendekors, dem Fresko und allen seinen Abarten dienenden Ausstellung der Fall ist.

Am kühnsten hat wieder Klimt die neue Aufgabe gelöst. Ihm oblag es, den linken Seitensaal, von welchem aus zum erstenmale das Denkmal Beethovens sichtbar wird, ganz mit Fresken zu schmücken. Er fasste die Freske als ornamentierte Putzfläche auf. Die Mörtelwand benützte er als Grundton für die von ihm darauf ausgeführten Figuren, so dass er eigentlich nur eine Konturenzeichnung auf die Wand auftrug und zur Fleischfärbung der Körper grösstenteils den Mörtelton direkt benützte, oder nur ganz leicht die konturierten Flächen mit Farbe aus-



KLINGER-AUSSTELLUNG
„Mannesmut und Kampfesfreude“
Wandgemälde von Ferdinand Andri

Rechter Seitensaal

WIENER SECESSION
„Freude, schöner Götterfunken“
Wandgemälde von J. M. Auchentaller

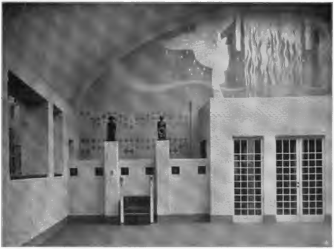
füllte. Diese durch den Wunsch, das Material kräftig zu betonen, entstandene Technik bestimmte nun auch die Gruppierung nach demselben dekorativen Prinzip. Die beiden Längswände lassen in grossen Flächen den Verputz ganz frei und nur an einzelnen Stellen gruppiert Klimt die Verkörperungen seiner Allegorien. Die Schmalwand allein ist vom Fresko ganz überdeckt. Auf derselben sind die feindlichen Gewalten dargestellt, die Gestalt Tiphoeus, gegen den selbst die Götter vergebens kämpfen, dann Krankheit, Wahnsinn, Wollust, Tod, Unkeuschheit und Völlerei, kurz alles Elend, welches die Menschen zu vernichten droht. Die erste Langwand aber zeigt die Sehnsucht der Menschen nach Glück, nach Poesie; erst dehnen sich engelartige Gestalten als Fries am obersten Rande der Wand; dann gegen die Mitte zu steht ein herrlich kraftvoller Ritter ganz in goldstrotzender Rüstung. Ihn flehen die reizvoll zarte Jungfrau, die sich härmenden, traurigen Menschen an, sie dem Glücke und der Poesie zuzuführen. Dieses Ziel als erreicht zeigt die gegenüberliegende Längswand, wo die Glücksuchenden nach Ueberwindung der gegenkämpfenden Laster zu der leuchtenden, in goldenem Gelb strahlenden Gestalt der Poesie gelangen. Eine schmetternde Jubelfanfare, zum Schluss ein Engelshymnus der Freude!

Der Gedanke, dass dieses Meisterwerk Klimts verschwinden soll, wenn die Ausstellung schliesst, flösst wohl Bewunderung für den Künstler ein, welcher seinem Kollegen Klinger eine so königliche Huldigung brachte, ist aber für den Kunstfreund sehr betrübend.

Raummangel gestattet uns nicht, den so mannigfaltigen Flächenschmuck des Baues eingehend zu besprechen. Eine Fülle von Techniken haben die Wiener Künstler gefunden, welche geeignet sind, grossen Flächen die dekorative Zier zu geben, die sich mit der Architektonik zur unlöslichen Einheit verbindet. Mosaiken aus Stein, aus Glasfluss, aus glasierten Kacheln; Zementschnitt mit Intarsia und Goldmalereien; Marmorreliefs; farbige Betonskulpturen; getriebene Kupferplatten; holzgeschnitzte und gefärbte Reliefs etc. etc. — all dies schmückt, von ernstem ornamentalen Gefühl getragen, die Räume.

Alles in allem bedeutet die Aufstellung von Klingers Beethoven in der Wiener Secession eine Erhebung des Kunstgedankens, eine Höherwertung der zu erstrebenden Ziele, ein Aufschwingen zum Idealen.

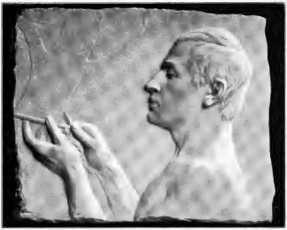
B. Zuckerkandl



KLINGER-AUSSTELLUNG
(Stirnwand des Mittelsaals)

Die Kranzträgerinnen sind Bildwerke von Rud. Bacher

WIENER SECESSION
„Der werdende Tag“
Wandgemälde von Adolf Böhm



THEODOR CHARLEMONT DER ZEICHNER

(Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause)

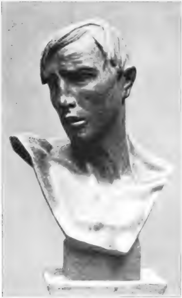
DER KUNSTVEREIN DER ZUKUNFT

> *„Ein jedes Tierchen hat sein Pläsierchen; haben wir keine Kunst, so haben wir wenigstens ein Künstchen! Gott ist auch im kleinsten gross. Welche Kunstgenüsse kann sich der Gebildete mit einem Fond von 300 Mark nicht verschaffen!*
>
> *Wie viele mittelmässige Familienväter haben wir vom Hungertode gerettet! — das Genie bricht sich selbst seine Wege, wenn es auch seine Produkte nirgends anbringt.*
>
> *Wozu Historie? Ein Histörchen, wie erfreut es zuweilen das Herz des Biedermannes! Dann die lieben kleinen Genrebildchen! — Und die Damenmalerei streut Rosen auf unsere Kartoffeläcker.*
>
> *Wie reizend auch spielen patriotische Gefühle in das deutsche Familienleben hinein; was kümmert uns die Mache, welche wir ja doch nicht verstehen, wenn nur Geist und Gemüt vorhanden sind. —*
>
> *Es giebt nur ein deutsches Gemüt!*
>
> *Wir geben dieses Jahr ein Vereinsblatt heraus „Des Kriegers Heimkehr“ und unsere Enkel sollen sich daran bilden und erfreuen.*
>
> *So spricht der Direktor des deutschen Kunstvereins und trinkt sein Glas Bier aus.*
>
> *Gott segne Euch, Herr Stille! —*
>
> *Amen!“*

Bittere Worte sind es, die Anselm Feuerbach unseren deutschen Kunstvereinen gewidmet hat; den Kunstvereinen der sechziger Jahre, nicht denen von heute, und gewiss war sein Urteil selbst für die damaligen Zustände einseitig, ja in mancher Beziehung ungerecht, da er nur die Fehler hervorhob und die unbestreitbaren Verdienste überging. Trotzdem ist und bleibt diese herzerfrischende Festnagelung eines verständnislosen Kunstphilisteriums eine der köstlichsten Stellen in Feuerbachs „Vermächtnis“, und sie behält auch heute noch in vielen Stücken ihre volle Gültigkeit, obwohl sich die Verhältnisse inzwischen vielfach geändert haben.

Es liegt mir durchaus fern, die Bedeutung unserer Kunstvereine verkennen oder herabsetzen zu wollen. Sie sind, namentlich für die „Provinz“, häufig die einzigen Vermittler künstlerischer Anregung, sie haben für das Bekanntwerden ernster Künstler, für das Gedeihen örtlicher Museen u. dgl. so ausserordentlich segensreich gewirkt, dass sie geradezu als ein wichtiger Kulturfaktor bezeichnet werden müssen, ja, sie sind es vor allem gewesen, die in Zeiten künstlerischen Niederganges wenigstens einen gewissen Rest von Kunstinteressen bewahrt und herübergerettet haben. Sie schlechterdings zu verurteilen oder für überflüssig zu erklären, wie dies wohl gelegentlich geschieht, wäre daher ebenso unklug als ungerecht. Wohl aber lässt sich die Frage aufwerfen, ob wirklich all die Mängel, die Feuerbach so scharf gegeisselt hat, seither ganz ausgeglichen sind, und ob unsere Kunstvereine im allgemeinen so organisiert sind, dass sie auch den Ansprüchen einer Zeit des künstlerischen Aufschwunges, wie wir sie zu erleben hoffen, für die Zukunft zu genügen vermögen. —

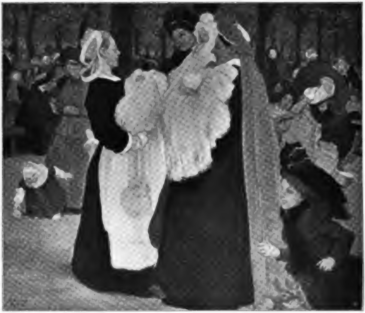
Ich will auf den ersten Teil der Frage nicht näher eingehen, und überlasse es dem geneigten Leser, sich jeweilig den Kunstverein seiner Stadt oder seines Städtchens recht genau zu vergegenwärtigen, und sich dann nach bestem Gewissen selbst Antwort zu geben, ob darin nicht doch vielleicht neben der Kunst noch das „Künstchen“ gepflegt wird, die goldene Mittelmässigkeit, die billige Marktware an Stelle ernster künstlerischer Qualität; ob nicht doch gelegentlich aus „berechtigtem Lokalpatriotismus“ der heimische Familienvater dem Genie vorgezogen oder das Blumenstück der angesehenen Dilettantin wider besseres Wissen ausgestellt wird; ob die Rücksicht auf die novellistischen Neigungen und patriotischen Gefühle des Publikums wirklich ganz den rein künstlerischen Gesichtspunkten untergeordnet ist, und ob endlich die jährliche Verlosung mehr positiven Wert besitzt als das frühere „Vereinsblatt“. Es wäre gewiss nicht vom Uebel, wenn jedes Mitglied eines Kunstvereins sich über diese interessanten Punkte wenigstens einmal selbständig Rechenschaft ablegte; an praktischen Schlussfolgerungen dürfte es dann nicht fehlen. —


CONST. MEUNIER DAS LEIDEN

Wichtiger indessen ist die weitere Frage nach den grossen Aufgaben und Zielen der Zukunft, an denen die Kunstvereine mitzuarbeiten berufen sind. Da ist es denn nicht zu leugnen, dass der „Kunstverein“ im Durchschnitt lediglich ein *Ausstellungslokal* für mehr oder minder gute Kunstwerke geworden ist, ein Ort, an dem man Gelegenheit hat, neuere Arbeiten — meist wahllos durcheinander, wie sie eben zu bekommen waren, im besten Falle Sonderausstellungen einzelner Künstler — zu sehen, und sich so ein Urteil darüber zu bilden. Dass dies oft in recht oberflächlicher Weise geschieht, und dass vielfach ein blosses Sonntagvormittags-Rendezvous daraus wird, ist an sich nicht die Schuld der Institution; aber wir müssen uns doch fragen, ob denn in der dargebotenen Sehgelegenheit die Aufgaben eines Kunstvereins erschöpft sind. Das könnte doch jeder geschäftsmässig betriebene Kunstsalon seinen Abonnenten auch bieten, von einem „Verein“ aber verlangen wir mehr, fordern wir mit Recht eine engere geistige Beziehung zu den Mitgliedern.

Man hat das wohl gefühlt und durch Veranstaltung von *Vorträgen* weitere Anregung zu bieten versucht. Es ist nur auf das höchste anzuerkennen, was an manchen Orten in dieser Hinsicht geleistet wird. Allein, was vermag schliesslich selbst der beste Redner in einer kurzen Stunde dem Publikum mit der Besprechung eines einzelnen Meisters oder einer kunstgeschichtlichen Einzelfrage an bleibenden Werten zu bieten, wenn das gesamte künstlerische Empfinden noch ungenügend entwickelt ist? Etwas mehr Wissen als zuvor, das früher oder später wieder vergessen wird — das ist meist das ganze Resultat, welches der Hörer mitnimmt, dem die allgemeine Bildung in künstlerischen Dingen bei allem guten Willen noch fast gänzlich fehlt. Und hier ist meiner Ansicht nach der wichtigste Punkt, bei dem es einzusetzen gilt. —

Mehr und mehr bricht sich überall die Erkenntnis Bahn, dass wir zur Erreichung der allgemein ersehnten künstlerischen Kultur vor allen Dingen ein *gesteigertes Kunstempfinden* im Volke überhaupt brauchen. Allbekannt sind die lobenswerten Bestrebungen, der Jugend und den breiteren Schichten der Bevölkerung den Genuss der Kunstwerke zu vermitteln.

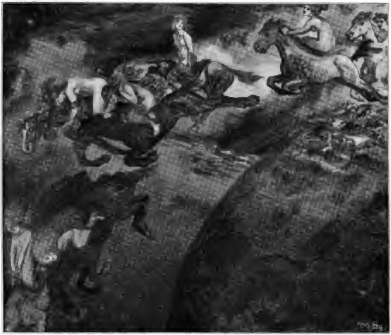


ADOLF MÜNZER DIE AMMEN

Aber nicht nur diesen thut eine Erziehung zur Kunst not; auch die Mehrzahl der Erwachsenen und Gebildeten bedarf derselben, um nicht trotz aller Museen, Ausstellungen und Vorträge vor jeder neuen Erscheinung immer aufs neue ratlos zu stehen. Denn von dem Besonderen, Einzelnen hat man wohl jeweilig so mancherlei gehört, nicht aber feste, allgemeine Gesichtspunkte erworben, die allein erst die Grundlage einer wirklichen künstlerischen Bildung geben könnten. Man hat viel gesehen, gehört, gelesen, gelernt über Kunst; künstlerisch gebildet ist man nicht.

Sollen wir nun diesen Zustand als etwas Gegebenes ruhig hinnehmen, oder sollen wir mit allen Kräften versuchen, weiter zu streben, und sind nicht vielleicht gerade die Kunstvereine die gegebenen Sammelpunkte für solche Bestrebungen? Ich brauche nicht zu wiederholen, dass ich das bisher Geleistete keineswegs unterschätze; aber neue Zeiten bringen neue Aufgaben, und was gestern noch gut war, kann den Ansprüchen von heute nicht mehr genügen. Wie unsere Museen nicht bloss tote Stapelplätze aufgehäufter Kostbarkeiten bilden dürfen, sollen sie ihre Aufgabe im Kulturleben dauernd erfüllen, so müssen auch unsere Kunstvereine über die blosse Schaustellung und Einzelbelehrung hinaus kräftig und selbstthätig in das geistige Leben der Gegenwart eingreifen, sie müssen sich zu Trägern der grossen neuen Ideen und Aufgaben machen, die heute gebieterisch an uns herantreten, wollen sie nicht selbst den Zusammenhang mit dem Leben verlieren und langsam der Stagnation verfallen. Was wir also von den deutschen Kunstvereinen, wie von den Museen, fordern, ist nicht die Bevorzugung des „Modernen“ oder irgend einer bestimmten Kunstrichtung, sondern *ein bewusstes und planmässiges Mitarbeiten an der grossen Aufgabe der künstlerischen Erziehung unseres Volkes*, zunächst im Kreise der eigenen Mitglieder, dann aber auch in freier selbstloser Thätigkeit weit darüber hinaus. —

Das sind nicht leere Redensarten, sondern greifbare Vorschläge, und mit kurzen Worten sei auch ungefähr der Weg angedeutet, der uns weiter bringen kann, wenngleich die Durchführung im einzelnen je nach der Eigenart des Ortes und der leitenden Persönlichkeit sehr verschieden sein wird. Selbstredend soll nun nicht mit allem Bisherigen gebrochen werden; nach wie vor werden die bunt zusammengewürfelten Ausstellungen, die Vorträge über beliebig herausgegriffene anregende Einzelthemata durchaus nicht zu entbehren sein. Nebenher aber müsste, in klarer und grosszügiger Initiative, eine zweite Reihe von Ausstellungen und Vorträgen gehen, die systematisch in die Grundlagen künstlerischer Bildung einführten und die wichtigsten künstlerischen Probleme der Vergangenheit und Gegenwart zusammenhängend behandelten. Gewiss ist das eine sehr schwere und mühsame Aufgabe, die überhaupt nur von ausgesprochenen, ganz von der Sache durchdrungenen Persönlichkeiten gelöst werden kann. Doch zeigen mancherlei erfreuliche Ansätze, dass dieser Weg zum Ziele führen kann und wird, wenn es auch vorläufig in der Mehrzahl noch kunstgewerbliche Vereine und Museen sind, die ihn, dank ihrer naturgemäss mehr auf das praktische Leben gerichteten Thätigkeit, eingeschlagen haben. Aber so gut man dort zunächst einmal die allgemeinsten Lehren einer gesunden kunstgewerblichen Stilentwicklung hört, könnte man in unseren Kunstvereinen vorerst über die Grundlagen des künstlerischen Schaffens und Geniessens belehrt werden, über das rechte Betrachten von Natur und Kunst, über farbige und formale Probleme aller Art, wovon ja auch der Gebildete zumeist nur sehr unklare Vorstellungen hat. Und so gut man in kunstgewerblichen Museen die Ausstellungen nach bestimmten technischen oder künstlerischen Gesichtspunkten gruppenweise zusammenfasst und damit die eindringlichsten Wirkungen erzielt, könnte man auch die Ausstellungen unserer Kunstvereine gelegentlich nach vergleichenden und systematischen Grundsätzen zusammenstellen, um daran, in Verbindung mit entsprechenden Führungen oder Vorträgen, eine bestimmte künstlerische Frage überzeugend zu klären. Wenn die Kunstgewerbevereine ihre keramischen, textilen, buchgewerblichen Sonderausstellungen haben, an denen jeweilig ein fest umgrenztes Gebiet erschöpfend und anregend zur Anschauung gebracht wird, so können die Kunstvereine hieraus nur lernen, wie sie ihrerseits vorzugehen haben. Oder ist es vielleicht überflüssig, einmal die Ausbildung des Lichtproblems in der modernen Landschaft, oder die Geschichte und Technik des Aquarells, oder etwa die Entwicklung des Reliefstils zusammenhängend vor Augen zu führen und die rein künstlerischen Lehren daraus zu ziehen? Natürlich sind dies beliebige, rein zufällig herangezogene Beispiele, die leicht zu vermehren wären, und denen die lebendige Fortentwicklung der Kunst fast täglich neue wichtige Themata zufügen könnte. Mir kam es nur darauf an, zu zeigen, wie ich mir die Sache grundsätzlich denke: neben den bisherigen Ausstellungen und Einzelvorträgen in sich geschlossene, vergleichende Gruppenausstellungen, die ein bestimmtes Gebiet künstlerischen Lebens instruktiv und übersichtlich behandeln und durch Vorträge und Führungen der Allgemeinheit näher gebracht werden; ferner Vortragscyklen oder Kurse zur Einführung in das Verständnis des Wesens der Kunst überhaupt und eine systematische Anleitung zum Betrachten von Kunstwerken, sei es in den wechselnden Ausstellungen des Vereins oder im Anschluss an eine ständige Kunstsammlung. Inwieweit sich hieran etwa noch freie Diskussionen, freiwillige Zeichenkurse und ähnliches schliessen könnten, muss ganz den örtlichen Verhältnissen überlassen bleiben. Nur auf solchem Wege aber kann an Stelle des bisherigen zerstückelten Einzelwissens in künstlerischen Dingen und der dilettantischen blossen Liebäugelei mit der Kunst eine wirkliche künstlerische Bildung erwachsen, und nur auf dieser Basis kann einst der „Kunstverein der Zukunft“ erstehen: eine Gemeinschaft aller wirklichen Kunstfreunde eines Ortes, bei aller Verschiedenheit des individuellen Geschmackes geeint durch den Ernst der Auffassung in künstlerischen Dingen, und von klaren, weitblickenden Grundsätzen geleitet; stets an der eigenen inneren Weiterbildung arbeitend, nach aussen aber selbstlos anregend und alle künstlerischen Bestrebungen fördernd; thatkräftig mitwirkend an der praktischen Nutzbarmachung unserer Museen zur künstlerischen Bildung des Volkes und an der künstlerischen Erziehung der Jugend; ein künstlerisches Gewissen der Stadt endlich, stets auf dem Plan, wenn es gilt, der Kunst zum Siege über die Unkultur zu verhelfen — kurz, ein unerreichbares Ideal, höre ich sagen. Vorläufig gewiss! Der Gedanke einer planmässigen Kunsterziehung ist noch viel zu neu, um allerwärts schon Wurzel geschlagen zu haben, und sicher werden viele Kunstvereins-Vorstände, wie es in einer bekannten „grossen Seestadt“ bereits geschehen ist, den Gedanken an eine künstlerische Erziehung ihrer Mitglieder als nicht in die Aufgaben ihres Vereines fallend betrachten, und alle derartigen Be-



MARTIN BRANDENBURG — DIE STUNDEN DER NACHT UND DES MORGENS

strebungen „grundsätzlich ablehnen“. Andererseits aber sind diese Ideen viel zu gesund und lebenskräftig, um sich nicht auch ohne die Kunstvereine ganz von selbst durchzusetzen. Nicht die Bewegung zu künstlerischer Bildung unseres Volkes braucht die Kunstvereine, sondern umgekehrt liegt der Fall, darüber täusche man sich ja nicht. Künstlerische Kultur lässt sich ja ohnedies, auch durch Vereine, nicht erzwingen, wenn nicht die Zeit dafür gekommen ist; wohl aber können unsere Kunstvereine den rechten Moment zu ihrem eigenen Vorteil benutzen — oder auch zu ihrem Schaden verpassen. Scheuen wir also im Interesse der Sache alle Schwierigkeiten und Widerstände nicht, die sich naturgemäss ergeben werden, und hoffen wir trotz allem auf eine gedeihliche Entwicklung — auf den Kunstverein der Zukunft!

LUDWIG VOLKMANN

APHORISMEN

Aller Dilettantismus ist ein Konkubinat mit der Kunst.

Joh. Jacob Mohr

•

Es ist der grosse Irrtum vieler Künstler, dass sie nur danach streben, Fehler zu vermeiden. Auf Fehler kommt wenig an. Unser aller Streben muss vielmehr sein, Positives, Bedeutsames zu schaffen! Lieber Bedeutsames mit Fehlern, als fehlerlose Mittelmässigkeit!

W. v. Scholz

•

Wie der Baum mit den Wurzeln in die Tiefe, mit dem Stamm in die Höhe wächst, so muss der Mensch an Jahren nicht nur in die Zukunft, sondern auch in die Vergangenheit zunehmen: das erst ist Reifen.

W. von Scholz

•

Gut illustrierte Postkarten sind eine Art Gedankensplitter der Kunst.

Sirius

MAX KLINGER ÜBER „RAUMKUNST“*)

Die Malerei ist in drei Kategorien zu teilen, als Bild-, als Dekorations- und als Raumkunst wechselt sie ihre Aesthetik. Die eigentlichste Aufgabe der Malerei als solche bleibt immer das Bild. Rein durch sich wirkend, vom Raum und Umgebung unabhängig, hängt sein Reiz ausschliesslich von der Benutzung und der Bewältigung seines wunderbar ausbildungsfähigen Materials, seines die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben vermag.

Der Eindruck, den ein Bild auf uns macht, ist um so grösser, je mehr es aus sich selbst heraus auf uns wirkt. Wir erhalten dann Eindrücke, die die Natur nur selten geben kann, weil uns die Gleichzeitigkeit vieles Geschauten, der stete Wechsel, vor allem aber die eigene innere Sammlung selten zum reinen Empfinden durch das Auge kommen lassen. Wir sind vor der Natur immer Mitwirkende bei dem was wir sehen. In ihre Stimmungen und Eindrücke mischen sich stets unsere Wünsche, unsere Unruhe. Vor dem Bilde werden diese ausgelöst, weil wir unsere eigene Person in der des Künstlers aufgehen lassen müssen, und wir, wenn dieser voll die eigene Natur zu geben weiss, die Welt durch seine Augen sehen. In diesem Aufgeben erlangen wir das, was wir im Leben umsonst suchen: ein Geniessen, ohne geben zu müssen, das Gefühl der äusseren Welt ohne körperliche Berührung.

Es ist für die bildliche Darstellung darum wesentlich, Zuthaten überphantastischer, allegorischer oder novellistischer Art zu vermeiden, die den Geist des Beschauers zu über das Bild hinausliegenden Spekulationen führen. Jene sich selbst genügende Ruhe, die die Höhe des Kunstwerkes bezeichnet, ist es, die uns zu den Werken aller Bild-Meister zieht.

Diese künstlerischen, besser ästhetischen Anforderungen ändern sich in Bezug auf die Einheit des Bildes bei der dekorativen und Raummalerei bedeutend. Bei beiden ist es nicht mehr das einzelne Kunstwerk, welches auf uns Eindruck machen soll, sondern es soll die künstlerische Einheit des Raumes, also der Umgebung des Bildes, zugleich auf uns wirken. In beiden ist der geistige Anschluss des Bildes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes notwendig, und da dies ohne wechselseitige Beziehungen, ohne allegorische oder beabsichtigt symbolische Grundlage nicht wohl zu leisten ist, ist von vornherein die geschlossene Einheit der Darstellung aufgehoben — wenn man nicht bloss auf eine landschaftliche oder vedutenhafte Ausschmückung ausging.

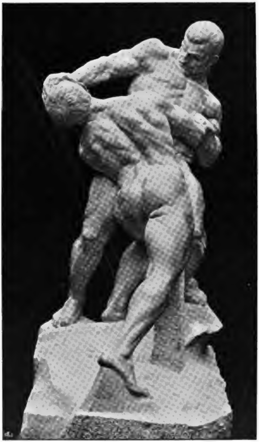
Bedeutend steigern sich diese Anforderungen an die geistige Seite der Malerei bei der Raumkunst. Reine Denkmäler derselben sind uns leider, ausser wenigen Schöpfungen der romanischen und gotischen Epoche wie der Renaissancezeit, nicht erhalten. Die Anläufe der Neuzeit zu solchen Werken sind durch die herrschenden künstlerischen Verhältnisse derart zerfahren, dass man eigentlich davon nicht sprechen kann. Sowohl werden durch zu riesenhafte Räume die Bilder der Architektur völlig untergeordnet, als auch durch uneinheitliche Ausschmückung ein Gesamteindruck zerstört. Vor allem aber fehlt uns die erste Grundlage der Kunst, eine strenge, der Raumkunst gewachsene Anschauung und Beherrschung der menschlichen Form. — Geistreiche, beziehungsvolle Erfindung, die zur Deutung und Auslegung herausfordert, nimmt hier mit der Farbenkombination, der Rhythmik und Gliederung des Ganzen, einen gleichbedeutenden Platz ein. Und zwar so, dass wir der freien Behandlung der Form und der Durchbildung ganz anders gegenüberstehen, als selbst bei der dekorativen Malerei. Die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung fordern geradezu auf, die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Die grossartige Wirkung beruht gerade darauf, dass alles, was nicht in allererster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloss weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschliessen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen.

Hier, bei der Raumkunst, ist es, wo die farbige Skulptur einzusetzen hat, der wir so merkwürdig zaudernd gegenüberstehen. Wir haben bei jedem Monumentalraum das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittelung bilden zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile. Da nun in solchen Räumen der erste Gesamteindruck zweifellos in der farbigen Erscheinung besteht, dürfen jene Skulpturen keinesfalls in einfarbigen Werken bestehen, die durch den Kontrast silhouettenartig wirken müssten, ihrer Bestimmung und ihrem Wesen ganz zuwiderlaufend. Die Farbe muss auch hier zu ihrem Recht kommen, muss gliedern, stimmen, sprechen. Und ganz mit Unrecht fürchtet man in dieser farbigen Plastik das Uebermass des Realismus. Gewiss wird man diesem oder einer zwecklosen Farbenspielerei in die Hände fallen, wenn solche Werke nicht farbig für farbige Räume gedacht sind. Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde, ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung, die Rückkehr zur Einfachheit, zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile nur immer notwendiger sich herausstellen und damit würde der Weg zur Stilbildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Naturkünstelei, sich öffnen. Nichts verleitet mehr zum Zuviel, zur Uebertreibung der Technik, als das schrille Weiss eines Materials. Durch künstliche Behandlung, durch Aufsuchen der einzelnen Zufälligkeiten im Gegenstand sucht der Bildhauer seinerseits zu einer Farbigkeit im einheitlichen Ton zu gelangen; meist auf Kosten seiner plastischen Empfindung.

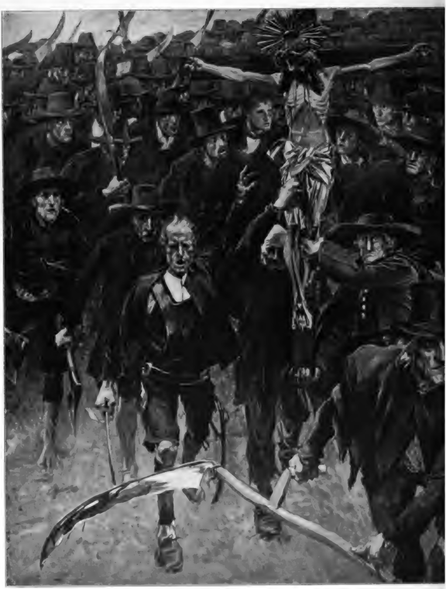
Dieses Gesamtwirken aller bildenden Künste entspricht dem, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte. Wir besitzen jenes noch nicht, und das, was davon aus vergangenen grossen Epochen uns überkommen ist, haben anders denkende Zeiten meist verstümmelt oder zerrissen.

---

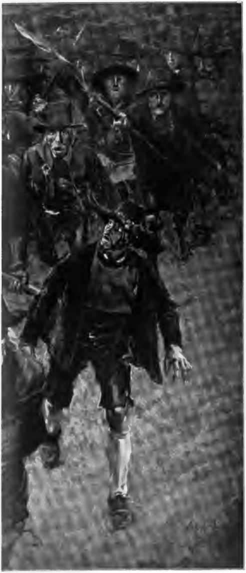
*) Mit freundl. Bewilligung des jetzigen Verlegers, Georg Thieme in Leipzig, aus Max Klingers Schrift „Malerei und Zeichnung“ entnommen.



MATHIAS GASTEIGER •••
HERAKLES UND ANTAEOS



Google

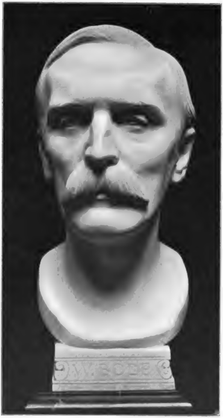


ALBIN EGGER-LIENZ ••
DAS KREUZ • EPISODE
AUS DEM BEFREIUNGS-
KAMPF VON TIROL 1809

. . . . . Die gewaltige Uebermacht des vordringenden Feindes brach endlich die Ausdauer der zu tot ermatteten Landesverteidiger; aufgelöst floh die tapfere Schar den nahen Höhen ober der Lienzer-Klause zu. Vor einem an einem Hause hängenden Kruzifix knieten die Streiter nieder und beteten. — — — Da erfasste ein Mann das Kreuz, hielt es hoch empor und beschwor alle Anwesenden, für die hl. Religion und zur Rettung des Vaterlandes noch den letzten Versuch zu wagen. — Dies wirkte; alles erhob sich, und wer das ragende Kreuz über den Köpfen erblickte, eilte begeistert herbei. Mit dem Kreuze voran stürmte die todesmutige Schar auf den Feind nieder, — — — — nach verzweifeltem Ringen, war der Sieg auf der Seite der Tiroler. — — —

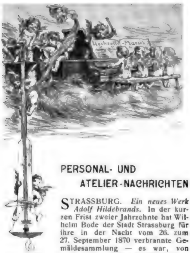
8 August 1809

Aus: Ludw. Rapp. Der Freiheitskampf in Tirol 1809.



•• *Aufgestellt im Museum zu Strassburg (Vergl. S. 399)*

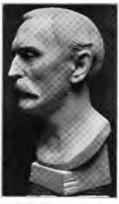
••ADOLF HILDEBRAND••
BILDNIS-BÜSTE W. BODE'S



W. VOLZ TISCHKARTE

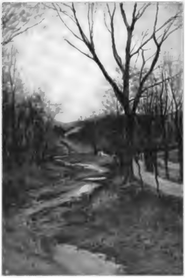
PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

STRASSBURG. *Ein neues Werk Adolf Hildebrands.* In der kurzen Frist zweier Jahrzehnte hat Wilhelm Bode der Stadt Strassburg für ihre in der Nacht vom 26. zum 27. September 1870 verbrannte Gemäldesammlung — es war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Galerie guter Namen und schlechter Bilder — einen Ersatz geschaffen, der das Untergangene an Wert um ein Vielfaches übertrifft. Ihm dafür zu danken, beschloss der Gemeinderat, durch **Adolf Hildebrand** seine Büste anfertigen und im Museum aufstellen zu lassen. Das Werk ist nun vollendet, und der Künstler selbst hat ihm an der Ostwand eines Oberlichtsaales zwischen grossen Bildern den Platz gewiesen. Es steht genau in Augenhöhe. Eine flache, mit rotem Marmorstuck überzogene Empirestele, von Hildebrand entworfen, dient als Träger. Vor Jahren hatten zwei Künstler von scharf naturalistischer Richtung Wilhelm Bode im Profil gezeichnet. Liebermann gab ihn sitzend, mit einer Bronzefigur in der Hand (Abb. ›K. f. A.‹ XII. Jahrg. S. 228). Der Moment ist vortrefflich erfasst; dieser Bode mit dem prüfenden Blick des Sammlers hat zweifellos die vollste Natürlichkeit, den stärksten Wirklichkeitseindruck für sich. Jan Veth gab, ohne die Darstellung auf den Augenblick zuzuspitzen, die an sich scharfe Naturform mit aller Schärfe wieder. Es ist eine gute Lehre, nun einmal einen so ganz anders gerichteten Künstler dem gleichen Modell gegenüber zu sehen. Hildebrands Marmorbüste erhebt sich mattglänzend mit ihrem ganz knapp ausgeschnittenen Bruststück über einem bescheiden mit Voluten verzierten Sockel. Der Kopf ist um ein weniges aus der Achse der Brust nach links gedreht, und der Blick dringt gerade aus der Ebene der sehr tief liegenden Augen mit voller Energie auf den Beschauer. Man empfindet aufs stärkste das Gerüst der Knochen. Mit machtvoller Breite sind alle Hauptpartien herausgehoben. Haar, Brauen und Schnurrbart, mit Tabaksaft leicht rötlich getönt, sind der Natur gegenüber mit starker Vereinfachung behandelt. Hildebrands Werk ist von überzeugender Aehnlichkeit. Auch wer Bode nicht persönlich kennt, wird den Eindruck haben, dass es alles Wesentliche des Urbilds, nicht nur das Körperliche, enthält. Erst durch den Vergleich der ins Profil gestellten Büste mit den Profilzeichnungen wird klar, wie stark der Bildhauer stilisiert hat. Auf den Zeichnungen, besonders auf der Liebermanns, besteht der ganze linke Kontur aus geraden, winkelig auf einander stossenden Linien; bei Hildebrand sind die einzelnen Gesichtsteile zwar sehr ausdrucksvoll von einander abgesetzt, ihr Umriss aber besteht aus lauter sanften Schwingungen. Und vollends der Schädel! Bei den Zeichnern hat er die Begrenzung einer sehr unregelmässigen Vieleckhälfte, während der Bildhauer ihn sozusagen aus dem Kreise konstruiert hat. Alles ist gerundet, gemildert, verallgemeinert, und es ist ein starkes Zeugnis für die Grösse seiner Kunst, dass ihm bei dieser Uebersetzung des Naturvorbildes in seinem persönlichen, monumentalen Stil die Aehnlichkeit nicht verloren gegangen ist. Hildebrands Bode-Büste giebt uns das Dauernde des Mannes, seinen Wesensinhalt: Den Organisator mit den weitdringenden Augen, die das Feld sicher beherrschen. E. P.



A. HILDEBRAND BODE-BÜSTE
(s. a. d. Abb. a. S. 398)

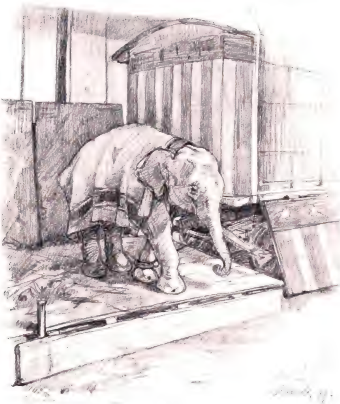
BASEL. Ueber Böcklin wird im ›Basler Jahrbuch‹ für 1902 (Verlag von R. Reich, Basel) gesprochen. Dort sind nämlich auf zwanzig Seiten *„Erinnerungen an Arnold Böcklin nach Tagebuchnotizen eines Studenten“* gedruckt. Dieser Student war Arnold von Salis, heute erster Pfarrer am Basler Münster. Er hat mit Böcklin in den Jahren 1869—70 dann und wann verkehrt und hat manches von ihm erfahren, was ihm der Aufzeichnung wert schien: nicht nur über Kunst, sondern auch über anderes, über Musik und Dichtung, ja sogar über philosophische Dinge hat Böcklin mit dem jungen Manne gesprochen. ›Ihm ist die Welt ewig‹, heisst es am 27. Juli 1870, ›ewig wechselnd; alle Existenzen sind Eigenschaften desselben Prinzips, das man Gott nennen mag, oder Kraft, oder Geist. Ich wandte ein: die entgegengesetzten Existenzen, Böse und Gute, könnten doch nicht wohl Eigenschaften desselben Wesens sein. Er behauptete dagegen: die Kräfte, welche solche verschiedene Existenzen beherrschen oder bilden, seien freilich nur verschiedene Eigenschaften desselben Wesens; beim Demütigen oder Liebenden zeige sich eben die jenem Urprinzip eigene Liebe, beim Ehrsüchtigen oder Herrschsüchtigen die jenem eigene Kraft u. s. w. Danach kann natürlich von Sittlichkeit keine Rede sein; Gut und Böse sind nur ein Begriff, den wir uns bilden. Alles Existierende ist gleich gut, oder vielmehr gleich ›seiend‹. — Ich hielt ihm vor, welche Ungerechtigkeit unserseits es dann wäre, Frevler zu bestrafen. Er gab es zu und will solche menschliche Strafe nur rechtfertigen aus dem Nützlichkeitsprinzip, d. h. daraus, dass Das müsse Gesetz werden, was für die Gesamtheit und für den einzelnen nützlich ist. Was ist dann aber nützlich? — Was Einen angenehm ausleben lässt! — Von Teleologie will Böcklin nichts hören; von unmittelbarer sittlicher Norm im Innern auch nichts. Ich berief mich, zum Beweis der Berechtigung des absoluten sittlichen Gefühls, dem Künstler gegenüber auf das jenem parallele unmittelbare Schönheitsgefühl; man könne ja auch nicht beweisen, warum das und jenes schön sei. Das gab Böcklin zu, aber — er behaupte von nichts, das *sei* schön, sondern das *scheine* ihm schön, mache auf *ihn* den Eindruck der Harmonie. — Da hört natürlich alle Diskussion auf. Es ist ganz dieselbe Anschauung, wie sie seinerzeit ein Maler S. gegen mich aussprach: ›Jede Weltanschauung ist die richtige.‹ — Am 6. Mai 1870 knüpfte sich ein Gespräch an einen von Böcklin citierten Ausspruch Schadows: ›Nehmen Sie Flügel der Morgenröte und gehen Sie ans äusserste Meer, so wird Sie doch Ihre Individualität nicht verlassen.‹ Böcklin war über diesen Ausspruch hoch erfreut und erweiterte ihn: ›Wer eigentliches Talent besitze, der gebe von seinem Ich nichts auf, sondern bereichere es nur, indem er auch Fremdes betrachte und zu Rate ziehe; seine Individualität könne gar nicht verloren gehen: denn seine Anschauung und Auffassung des Fremden sei schon eine ganz individuelle, nur ihm eigene.‹ — Solche für Böcklin charakteristische Aussprüche finden sich in den Tagebuchblättern noch mehrere; namentlich geben sie auch über die Entstehungszeiten Böcklinscher Bilder dankenswerten Aufschluss. G.



VICTOR MYTTEIS IM WEIDLINGTHAL
(Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause)

AACHEN. Während der Wiederherstellungsarbeiten am und im Aachener Rathause, die jetzt im grossen und ganzen als vollendet anzusehen sind, ist auch ein Teil des bedeutsamen mittelalterlichen Bauwerks mit neuem malerischen Schmucke versehen worden. In Betracht kamen dafür der sogenannte Krönungssaal, jene denkwürdige, in dem bekannten Schillerschen Gedicht genannte Stätte, an der die deutschen Kaiser nach stattgehabter Krönung sich mit ihren Getreuen zu festlichem Mahle zu versammeln pflegten, und die stattliche Treppe, die zu diesem Saale emporführt. Für die Treppenhalle waren von der Stadt an Professor **ALBERT BAUR** in Düsseldorf, einen geborenen Aachener, zwei grössere Wandgemälde in Auftrag gegeben worden. Das eine, das der Künstler bereits 1898 vollendete, stellt den Eidschwur der Vorsteher der Aachener Bürgerschaft vor Kaiser Friedrich Barbarossa dar, die Stadt innerhalb vier Jahren mit Mauern und Wällen zu befestigen, das andere, das etwa zwei Jahre später fertig wurde, schildert die Auffindung der Aachener Heilquellen durch den römischen Legaten Granus Serenus. Es galt nun weiter, sowohl den Baurschen Bildern als namentlich auch den berühmten Rethelschen Fresken im Krönungssaale durch ornamentale Bemalung der sie umgebenden Wandflächen und Decken einen wirkungsvollen Rahmen zu geben. Mit dieser Arbeit wurde Professor **HERMANN SCHAPER**-Hannover betraut. Der Künstler, von dem schon früher eine ähnliche Aufgabe auf der Marienburg bei Danzig mit allgemein anerkanntem Geschick gelöst worden ist, hat auch in Aachen eine sehr glückliche Hand bekundet. Seine Malereien heben nicht nur die Fresken, sondern vor allem auch die ganze Architektur des Krönungssaales, und so sehr einerseits die von reicher Fantasie und einem vornehmen Farbensinn zeugenden mittelalterlichen Ornamente das Auge fesseln und dadurch gewissermassen selbständig in Erscheinung treten, so sehr verschmelzen sie andrerseits eben mit der Architektur und den Gemälden zu einem harmonischen Ganzen. Ohne Zweifel sind die Schaperschen Malereien ein sehr bemerkenswerter künstlerischer Schmuck des Rathauses. S.

DRESDEN. In der Plakat-Konkurrenz für die Deutsche Städte-Ausstellung 1903 erhielt den ersten Preis 600 M. der Entwurf ›Dresden‹ von **F. NIGG** in Berlin (schwarze, nonnenartige Frauengestalt mit dem Künstlerwappen auf der Brust und einem altdeutschen Haus im rechten Arm als Hindeutung auf die Pflicht künstlerischer Grundsätze im deutschen Städtebau), den zweiten Preis 500 M. der Entwurf ›Drasia‹ von **OSKAR POPP** in Dresden (anmutige Frau mit Ruder in der Rechten, Oberkörper nackt, grünes Gewand, Silhouette von Dresden), den dritten Preis der Entwurf ›Arbeit‹ von **PAUL RÖSSLER** und **GOTTL. GOTTFR. KLEMM**, den Urhebern des ›Grünen Jungen‹, der im vorigem Jahre die Dresdner Kunstausstellung repräsentierte. Der jetzige Entwurf zeigt eine riesige gelbe Mauerkrone auf schwarzem Marmorsockel. Durch ehrende Erwähnung und Empfehlung zum Ankauf wurden ausgezeichnet die Entwürfe ›Heiliger Florian‹ von **P. LEUTERITZ** in München und ›Einfach‹ von **H. D. LEIPHEIMER** in Darmstadt. Eine Reihe von Entwürfen sind der Auszeichnung für würdig befunden worden, mit den oben genannten, preisgekrönten (laut § 7 der Bestimmungen des Ausschreibens) in der 1903 stattfindenden Städte-Ausstellung selbst ausgestellt zu werden. Die Wahl des auszuführenden Plakats bleibt den Bürgermeistern, die im Ausschuss der Ausstellung sitzen, vorbehalten. *



JOS. KERSCHENSTEINER del.

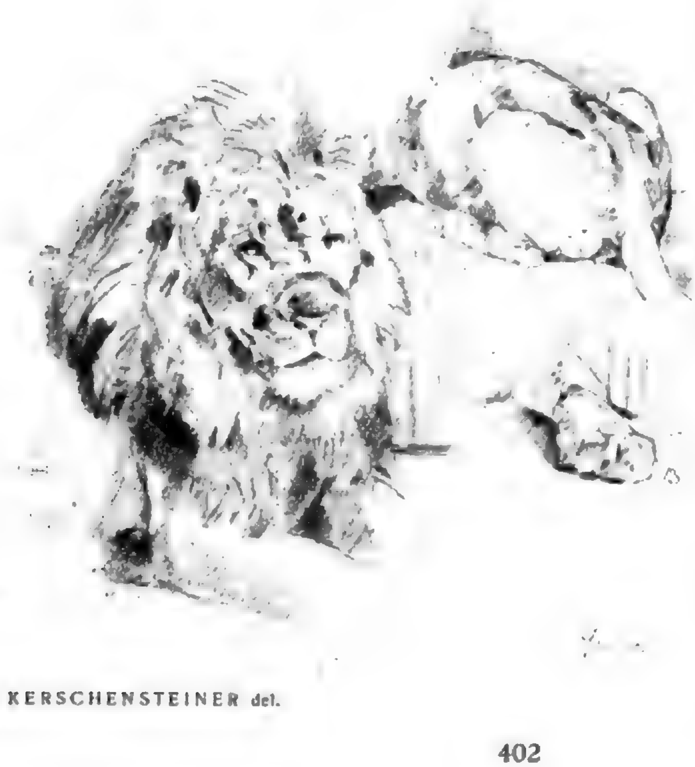
STUTTGART. Die auf S. 401—403 abgebildeten Tierstudien sind von einem Maler, dessen Name den Lesern dieser Zeitschrift nicht mehr unbekannt ist. Der achtunddreissigjährige Künstler hat nach einem Vorstudium in der Münchener Akademie sich frühe schon der Tiermalerei zugewandt und in der Hauptsache seine Studien unter der Leitung von Hermann Baisch und Heinrich Zügel an der Akademie in Karlsruhe gemacht. Besonders unter Letzterem scheint sich eine Seite seines Talents entwickelt zu haben, die in den beigegebenen Bleistiftstudien nicht erkannt werden kann, nämlich seine Neigung zu einem reichfarbigen, üppigen und effektvollen Kolorit. Als ein glücklicher Zug in der künstlerischen Entwicklung JOSEF KERSCHENSTEINER's darf wohl auch die Thatsache betrachtet werden, dass er als ein Schüler Zügels nicht auch Schafe malen zu müssen vermeinte, sondern sich einem ganz anderen Stoffgebiete zuwandte, das vor ihm unseres Wissens hauptsächlich P. Meyerheim und Heinrich Lang, mitunter auch L. Knaus, gepflegt haben, nämlich der kleinen und so unendlich malerischen Welt der Menagerien, herumziehenden Cirkusse u. s. w. In der That hat der Künstler aus dieser buntbewegten Welt der Affen, Bären und Bohémiens schon manche prächtige Skizze geschaffen; seine Vorliebe für exotische Tiere ist es auch gewesen, was ihn aus seinem geliebten München forttrieb, wo nun einmal ein zoologischer Garten nicht gedeihen will, ja wo — wie wir selbst miterlebt haben — überwinternde Menagerien von einem solch' allgemeinen Sterben heimgesucht wurden, dass es Herrn Hagenbeck in Hamburg angst und bange ward. In dem so schön aufblühenden

Nillschen Tiergarten in Stuttgart findet Kerschensteiner seine geliebten Modelle beisammen, wie er sie nur haben will. Freilich, es sind keine sehr gefälligen Modelle und man hat seine liebe Not mit ihnen, die in ganzer Gestalt meist nur dann zu studieren sind, wenn sie — der Verdauung pflegen, während man sonst auf das Studium der Details angewiesen ist, bis man sich eine solche Formenkenntnis angeeignet hat, dass mit Erfolg an die Darstellung des ganzen Tieres gegangen werden kann. Namentlich die Affen leisten in einer ausgesucht boshaften Vereitelung der beabsichtigten Studien, die oft geradezu absichtlich erscheint, ganz ausserordentliches. Auf unseren Abbildungen erscheint besonders der ruhige forschende Blick des Löwen (s. unten) gut gelungen, ebenso die weiche Trägheit des ruhenden Tigers (S. 403). In Zukunft wird das Auge des Künstlers wohl noch mehr auf das Wesentliche und Charakteristische gerichtet sein. T.

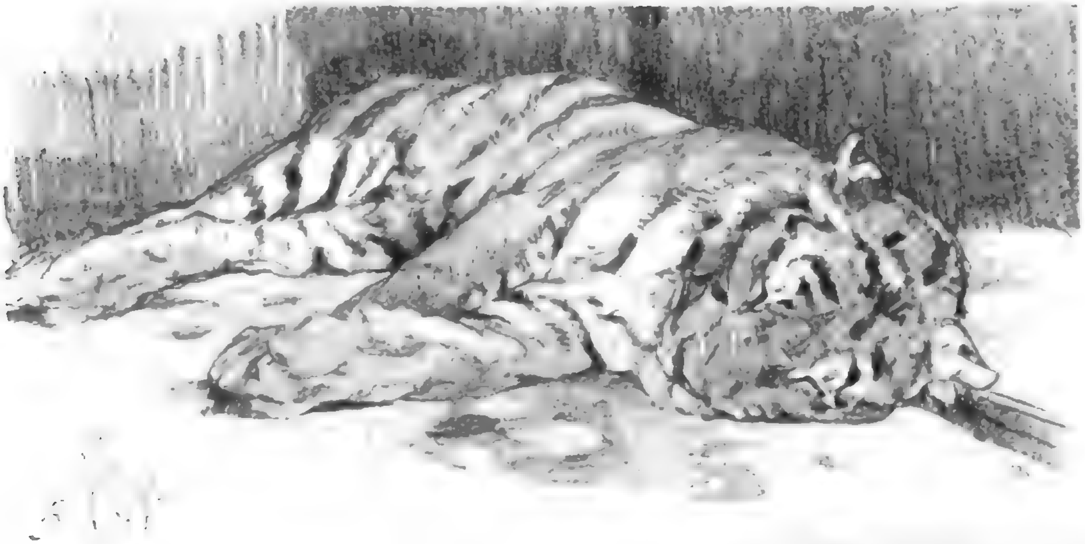
BERLIN. Prof. JOS. UPHUES hat für die Düsseldorfer Ausstellung zwei Kolossal-Reliefporträts des Kaisers und des Kronprinzen modelliert. Die Architektur des jetzt dem gleichen Künstler definitiv in Auftrag gegebenen *Kaiser Friedrich-Denkmals* für Charlottenburg beruht auf dem Entwurfe des Architekten OTTO SCHMALTZ. Sie zeigt eine Terrasse mit emporführenden Stufen, in deren Mitte sich das Reiterstandbild Uphues' auf einem von Dornengeflecht umschlungenen Sockel erhebt, vor dem auf einem Säulenstumpf die Kaiserkrone ruht. Die Rückwand wird beiderseits von reliefgeschmückten Pylonen abgeschlossen, die von den Figuren eines Apollo und einer Athene bekrönt werden. Für die Architektur ist Granit, für die beiden Idealfiguren Marmor, für das übrige Bildwerk Bronze in Aussicht genommen. — Prof. ADOLF BRÜTT ist mit der Ausführung zweier Nischenfiguren beauftragt worden, die, ›Gesetz‹ und ›Recht‹ versinnlichend, für den Sitzungssaal des preussischen Abgeordnetenhauses bestimmt sind. Für seine Vaterstadt Husum hat derselbe Künstler den Entwurf eines Marktbrunnens fertiggestellt, der in Granit ausgeführt werden soll und in dekorativen Köpfen und Reliefs auf die Beschäftigungen der Einwohner hindeutet, als obere Bekrönung aber die Figur eines Mädchens in heimischer Volkstracht mit einem Ruder über der Schulter trägt.

DRESDEN. Zu Mitgliedern der hiesigen Akademie der Künste sind erwählt worden: der Architekt BRUNO SCHMITZ in Charlottenburg, der Bildhauer Professor CHRISTIAN BEHRENS in Breslau, der Maler Prof. HEINRICH ZÜGEL in München und der Maler JAMES GUTHRIE in London. — In dem Wettbewerbe, den die Stadt Dresden für hiesige Bildhauer ausgeschrieben hatte, hat das Preisgericht von neunundsechszig sich daran beteiligenden Künstlern fünf mit Preisen von je 1000 Mk. bedacht zur Herstellung von Modellen nach den prämiierten Skizzen: BRUNO FISCHER (zwei Brunnen mit je einer nackten weiblichen Gestalt), R. D. FABRICIUS (kugelschleudernder Athlet), RICHARD KÖNIG (Befreiung der Andromeda), KARL GÖDICKE (Nischenbrunnen), FRIEDRICH HECHT (Jesus betend in Gethsemane). Belobigungen erhielten noch elf Skizzen, darunter noch zwei von Richard König. *

MÜNCHEN. Die hiesige Luitpold-Gruppe zählt zwar viele tüchtige Landschafter zu ihren Mitgliedern, immerhin aber würde man ungern in deren Ausstellungs-Ensemble, wie es sich alljährlich in der Frühjahr- und Sommer-Ausstellung erneuert, die so durchaus eine ganz persönliche Note zeigenden Schöpfungen FRANZ HOCH's vermissen. Der 1869 zu Freiburg i. Br. Geborene ist künstlerisch aus der Schönleber-Schule in Karlsruhe hervorgegangen, allwo er in den Jahren 1889—1896 studierte. Stets auf die Vermittlung eines ihm gewordenen Natureindrucks ausgehend, weiss der im Laufe der Jahre vielgewandt gewordene, aber nie flach wirkende Künstler seinen in Stimmung und Farbenabtönung so feinen Landschaften (unsere Leser kennen manche aus den hier veröffentlichten Abbildungen) stets den geheimnisvollen Reiz der jeweils dargestellten Scene zu wahren. Auch die diesem Hefte beigegebene Original-Lithographie Franz Hochs, die als Probe seiner, neuerdings öfters wiederholten Bethätigung auch auf graphischem Gebiete gelten mag, zeigt die schöpferische Kraft unseres Künstlers, die auch mit einfachen Mitteln viel zu sagen weiss. — In der Konkurrenz um das in Kempten von der Stadt unter Zuschussleistung aus dem staatlichen Kunstfond geplante *Brunnendenkmal* wurde der erste Preis, in der Ausführung bestehend, dem Bildhauer GEORG WRBA zuerkannt. Durch zwei Geldpreise mit je 1000 Mk. wurden die beiden Entwürfe der Bildhauer HUBERT NETZER und IGNAT. TASCHNER ausgezeichnet. — Prof. Dr. FRANZ VON LENBACH wurde durch die Verleihung des Grosskreuzes des Stanislaus-Ordens ausgezeichnet.



JOS. KERSCHENSTEINER del.



JOS. KERSCHENSTEINER del.

LEIPZIG. Dem Kustos am hiesigen Städtischen Museum der bildenden Künste, Dr. phil. **KARL JULIUS VOGEL**, wurde der Titel eines Kgl. Professors verliehen.

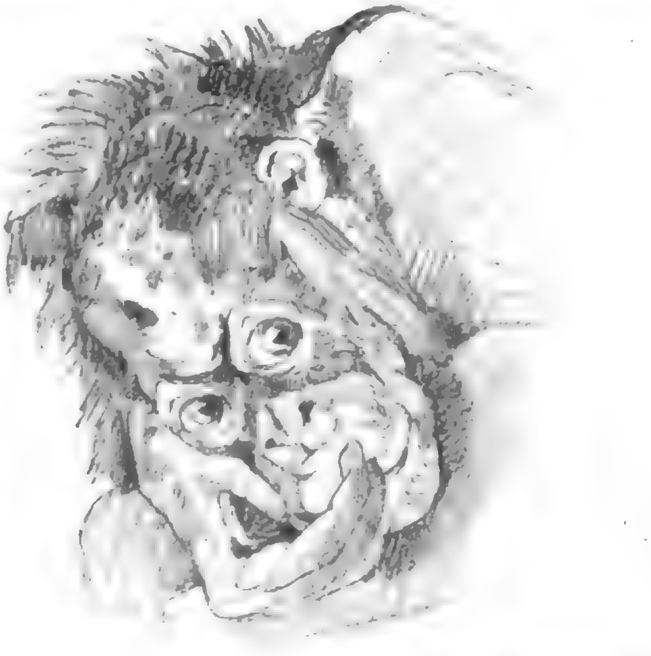
BASEL. Zu ausserordentlichen Professoren an der hiesigen Universität wurden ernannt der Privatdozent für Kunstgeschichte Dr. D. **BURCKHARDT** und der Privatdozent für klassische Altertumskunde Dr. F. **MÜNZER**.

BARMEN. In dem um ein Reklame-Plakat ›Barmen und das bergische Land‹ veranstalteten Wettbewerb erhielt den ersten Preis **OTTO HAMMEL**-Hannover, den zweiten **RICHARD MAUCH**-Wien, der dritte wurde **JULIUS GERSTMANN**-Liegnitz, zuerkannt.

WIEN. Der Historienmaler **AUGUST WOERNDLE EDLER VON ADELSFRIED** ist am 27. April gestorben. 1829 hierselbst geboren, war er Schüler der hiesigen Akademie unter Jos. v. Führich und studierte 1853—1859 unter Cornelius in Rom. 1861 restaurierte er die alten und schuf neue Fresken im Schloss Ambras bei Innsbruck, kehrte 1868 dauernd nach Wien zurück und wurde 1872 zum Professor an der Kaiserl. Theresianischen Akademie ernannt. Historienbilder religiösen und profanen Inhalts von idealer Auffassung und Durchführung bilden das Lebenswerk des Verewigten, wir nennen davon ›Zug der heiligen drei Könige‹ (in der Kais. Gemäldegalerie hierselbst), ›Jakob und Rahel am Brunnen‹, ›Der Berg der Versuchung‹, ›Hannibals Zug über die Alpen‹, ›Der Graf Ernst Rüdiger auf der Schanze‹ etc. An monumentalen Malereien schuf der Verstorbene ausser den bereits oben erwähnten Fresken im Schloss Ambras die ›Leidensstationen‹ in den Arkaden des Friedhofs zu Innsbruck; auch kamen Glasfenster in der Votivkirche zu Wien und im Dom zu Salzburg etc. nach Entwürfen Woerndles zur Ausführung.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

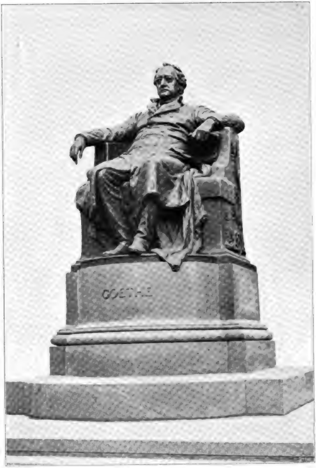
WIEN. Die Ende März eröffnete 29. Jahres-Ausstellung im Künstlerhaus nimmt die gesamten Räume des Gebäudes in Anspruch. Von den dreihundertvierundzwanzig Ausstellern sind zweihundertsiebzehn Ausländer und einhundertsieben Oesterreicher vertreten. Ob bei der Auswahl der ersteren der Zufall oder der Kunsthändler ausschlaggebend war oder ob eine Tendenz vorwaltete, ist nicht zu entscheiden. Das Gesamtniveau ist bedenklich schlechter als jenes der letzten Jahre. Marktware,



JOS. KERSCHENSTEINER del.

wohin man blickt. Für die deutsche Gruppe wurde aus Berlin ein grosser Transport verschrieben. Die hervorragendste Erscheinung darunter ist der offizielle deutsche Künstler REINHOLD BEGAS; sonst ist noch ARTHUR KAMPF, sowie ADAM KUNZ und HANS NEUMANN aus München zu nennen, die meisten der übrigen zahlreichen Namen sind wohl aber nur jenen Kunstliebhabern bekannt, welche die Kataloge der grossen Berliner Kunstausstellungen nächst dem Lehrter Bahnhofe auswendig kennen. Es sind gewiss hie und da auch gute Arbeiten darunter, doch gehen sie in der Masse der Bazarware unter. Frankreichs Gruppe ist mit einem guten alten Porträt BONNAT's geziert, ein LEFÈBRE wird den Wienern als Neuestes gezeigt. In dem Depot des Kunsthändlers, aus dem die Kollektion gewählt zu sein scheint, fand sich auch was Modernes und wurde mit eingeschmuggelt. So ein paar gute Studien von BESNARD und drei LE SIDANER. Sie nehmen sich höchst ungereimt aus neben DUBUFE und dem Porträt der Carmen Sylva des Herrn LECOMPTE DE NOUY, äusserliche Machwerke voll hohler Pathetik. Ebenso wie Deutschland und Frankreich, ist Belgien und Holland vertreten. LEEMPOELS und THERESE SCHWARTZE ragen unter den übrigen gangbaren Darstellungen von Land und Leuten hervor. In Oesterreich herrscht das Porträt. HOROVITZ hat ein kräftig gemaltes Bild des Kaisers (ein Geschenk des Herrschers zu Erzherzog Rainers goldener Hochzeit) und ein sehr fein gestimmtes Selbstporträt gebracht. Von POCHWALSKI sehen wir ein Repräsentationsporträt des Bürgermeisters Lueger. LASZLO malt in seiner kühnen Strichweise Aristokratie und Klerus. Der hier vielbewunderte ›Kardinal Rampolla‹ ist aber doch nur eine Imitation des Papstes Pamphili im Palazzo Doria. Der junge Tiroler ALBIN EGGER-LIENZ, der in München studiert hat und im vergangenen Jahre eine sehr temperamentvolle gute Arbeit ›Das Kreuz‹ in der Ausstellung hatte (sie sei bei diesem Anlass a. S. 396/97 d. H. abbildlich gegeben), ist diesmal nicht vollwertig vertreten. Frisch sind PIPPICH's Soldatenbild und TEMPLE's Studienköpfe; dies im Gegensatz zu seinen ausgeführten Bildern. Auch JOANOWITS hat einen Porträtkopf mit Verve heruntergemalt. Eine grössere Strenge bei der Auswahl des Materials hätte dem Niveau der Ausstellung sehr genützt. So muss der objektive Berichterstatter konstatieren, dass die diesjährige Darbietung des Künstlerhauses gegen die vorhergegangenen entschieden zurücksteht. — Im *Hagenbund* wurde Ausgang April die Wanderausstellung des deutschen Buchgewerbevereins — Erziehung des Kindes zur Kunst — eröffnet. Es ist wohl hier darüber nichts Neues mehr zu sagen, da diese Frage doch in ganz Deutschland oft und eingehend erörtert wurde. Das Arrangement der Ausstellung ist sehr hübsch, obwohl die Versuche, Kinderinterieurs und Kinderspielzeug zu schaffen, welche von den Künstlern des Hagenbunds gemacht wurden, nicht als gelungen bezeichnet werden können. Die Frist war zu kurz, kaum vier Wochen währte die Pause zwischen einer Ausstellung zur anderen, um ein Vertiefen in so subtile Aufgaben zu erlauben, Aufgaben, welche einer oberflächlichen Behandlung sich entziehen. Jedenfalls ist es aber vom Hagen-Bund sehr verdienstvoll, eine Popularisierung der ästhetischen Erziehung, wie sie deutsche Kunstförderer angeregt haben, nun auch in Oesterreich zu propagieren. B.

BERLIN. Bei *Keller & Reiner* ist eine umfangreiche Sammlung von Bildern und graphischen Arbeiten des Karlsruhers EMIL RUD. WEISS zu sehen. Sie lässt ein starkes, aber noch unentschlossenes, von allerlei Anregungen hin und her bewegtes Talent erkennen. Neben wüsten Symbolisierereien, wie man sie vor zehn Jahren häufig fand, sehr interessante Porträts, die vielleicht auf Vorbilder von Edv. Munch zurückgeführt werden dürfen, Landschaften, die an van Gogh und die Neo-Impressionisten denken lassen, und Früchtestilleben, die an Cézanne erinnern. Persönlicher Besitz ist ein kräftiges Gefühl für Farbe. Zum Glück sind die frischeren und besseren Bilder die jüngsten. Bei den symbolistischen Arbeiten ist in der Art der verdunkelten Farbengebung vielleicht der Einfluss von Thoma zu erkennen. Nur eine davon hat den Schein des inneren Erlebnisses: Das ›Liebespaar unterm Sternenhimmel‹ mit dem durch das Dunkel leuchtenden roten Kleid des Mädchens. Das meiste übrige wirkt nur thöricht oder grob sinnlich. Von den Porträts sind das dunkle der Mutter des Künstlers und das helle seiner Braut, die in einem lichtblauen Kleide vor einer zart grüngrauen Wand sitzt, die gelungensten. Sehr fein ist da ein ausdrucksvolles Auge in das Gesicht gesetzt. Unter den Landschaften dürften die im strahlenden Tageslicht gemalten aus Baden-Baden, die ›blühende Kastanie‹ und ein paar andere ohne Einschränkung zu loben sein. Von den Stillleben die ›Levkojen‹, ›Stinkende Hoffart‹, der ›Früchtekorb‹ und die ›Pfirsiche in der Sonne‹. Im übrigen muss man abwarten, was sich entwickeln wird. Amüsante aber höchst oberflächliche Schilderungen von Paris und dem Pariser Leben stellt der Pariser ABEL TRUCHET aus. FRANZ M. MELCHERS, in dessen stilisierten, idyllischen Häuschen aus Walcheren Maeterlinck einst soviel Poesie fand, zeigt Reste von dieser Art, daneben aber die abscheulichste Kitschware, und ALICE PLEHN ungefühlte Landschaften in unverstandener Pariser Farbengebung. In den sonst den Möbelkünstlern des Salons eingeräumten Zimmern im ersten Stock des Hauses ist eine ›*Ausstellung dänischer Kunst*‹ etabliert. Den Schwerpunkt darin bilden einige Bilder von EJNAR NIELSEN, einem eigenartig herben Künstler, dessen Leistungen einen der dänischen Malerei sonst fremden monumentalen Zug haben. Eine Welt voll düsterer Fragen liegt in diesen Werken. Nielsen hat in die Herzen der Armen und Elenden geschaut. Auf dem besten seiner Bilder liegt ein krankes Mädchen mit geschlossenen Augen und hochgezogenen Knien im Bett, todesmatt. Ein anderes Mal steht ein Armer mit verkrüppelter Hand vor der Leiche eines Jünglings, die, in Leinentücher gewickelt, auf einer Erderhöhung liegt. Der junge kräftige Mensch durfte gehen, er, der Krüppel, muss bleiben. Eine unendlich melancholische Landschaft dehnt sich hinter der Gruppe. Auf dem dritten Bilde sitzt vor einer kahlen grauen Wand ›ein junger Mann‹ in dunkler ärmlicher Kleidung und blickt mit grossen dunklen Augen halb verzagt, halb entschlossen ins Ungewisse. Trostlose Bilder, aber mit ihren wenigen schlichten Farben sehr vornehm in der malerischen Wirkung. Ausser Hammershoej hat kein dänischer Maler so aparte Harmonien gegeben. Es steckt Seele, Geschmack und eine starke Individualität in diesem Nielsen, der sich in einem Cyklus ›Das Kind des alten Mannes‹ auch als gefühlvoller Griffelkünstler dokumentiert. Nächst ihm wäre KRISTIAN ZAHRTMANN zu nennen, der eine von Ehrgeiz verzehrte, ältliche, schlafwandelnde Lady Macbeth, ein paar nicht grade glückliche Historienbilder und eine von rotem Abendschein übergossene ›Büste der Kaiserin Friedrich‹ gegen Blau ausstellt. HAROLD SLOTT-MOELLER, dessen ›Pilger und die griechischen



Aus „Die Monumental-Arbeiten der K. K. Kunst-Erzgiesserei in Wien“ (Besprechung a. S. 408)

◆◆◆ EDMUND HELLMER ◆◆◆
GOETHE-DENKMAL IN WIEN

Mädchen« aus dem Münchener Glaspalast bekannt sind, entpuppt sich hier als ein gewandter Eklektiker, der Landschaften, Genre- und Märchenbilder von sehr durchschnittlicher künstlerischer Güte produziert. Ueber eine stärkere Begabung verfügt seine Gattin Agnes Slott-Moeller, die den Stoff zu ihren Bildern alten Balladen entnimmt. Man trifft oft sehr feine Stimmungen bei ihr, einen lebhaften Sinn für den Zeitcharakter und viel seelischen Ausdruck. Wie sie wortlosen Schmerz in der »Gutrun an der Leiche Sigurds«, wie sie die Empfindungen eines Wesens mit einer Doppelexistenz in der »Agnete«, der Braut des Wassermannes, die ihre Mutter zu besuchen, dem feuchten Element entstiegen ist, zu schildern weiss — das geht über das bei Malerinnen sonst Uebliche weit hinaus. Den symbolistischen Maler J. F. Willumsen lernt man in dieser Ausstellung als Plastiker kennen. Das Grabmonument eines Ehepaars, aus zwei Bildnisstelen gebildet, die ein dazwischen sitzender Putto mit Blumengewinden zu verbinden trachtet, ist als Idee und in dem Ausdruck feierlicher Ruhe sehr eigenartig. Auch die Büste eines Geharnischten, der mit wilder Miene die Zähne aufeinanderbeisst und furchtbare Blicke unter seinem Helm hervorschiesst — der Künstler bezeichnet das Werk als »Der Krieg« — hat in ihrer primitiven Art etwas Bezwingendes. Die schönen charaktervollen Metallarbeiten von Mogens Ballin sind erst kürzlich (s. April-Heft der »Kunst«) in der »Dekorativen Kunst« ihrer Bedeutung nach gewürdigt worden. Auch sonst giebt es hier noch allerlei Gutes an nordischem Kunstgewerbe zu sehen. — Mancherlei Anregung gewährt im *Künstlerhause* die dort stattfindende erste Ausstellung der Berliner »*Künstlervereinigung für Originallithographie*«. Das Dasein dieser Vereinigung verdankt man dem Verlage von Ad. O. Troitzsch, der sich der Sache in allem angenommen hat und die Künstler sehr eindringlich zu ermutigen wusste, sich in der den meisten fremdgebliebenen Technik zu versuchen. Ueberraschenderweise sind dabei von jenen Malern, die zum erstenmale die Lithographiekreide in die Hand genommen, die künstlerisch reizvollsten Arbeiten geliefert worden. Einige von ihnen, wie Jakob Alberts in seiner »Alten Mühle auf der Hallig«, Otto H. Engel in der »Heimkehr« einer kleinstädtischen Familie von einem Ausflug, Ernst Otto mit einem getäuschten Fuchs in einer Schneelandschaft, Baluschek in dem »Landstreicher«, Brandenburg in einem »Ritter Oluf«, Richard Winkel mit einer Landschaft »Hellabrunn«, Storch mit einem »Kinderköpfchen« und zwei Sentimentalitäten »Die Blinde« und »Die Mutter« und Lämmerhirt in dem Schwarzblatt »Die Oder bei Stettin« weisen Leistungen auf, die zum Teil ihre gemalte Produktion an künstlerischer und malerischer Haltung übertreffen. Bemerkenswertes haben ferner Skarbina, Leistikow, Ludwig von Hofmann und Höniger zu zeigen. Es sind einige sechszig Blätter ausgestellt. Es muss anerkannt werden, dass die Zahl der gelungenen Arbeiten grösser ist als man für Berliner Verhältnisse hätte erwarten dürfen. Wenn die Sache so weiter geht, darf man sich sowohl für die neue Vereinigung als auch für die Berliner Kunst freuen. — In *Caspers Kunstsalon*, der für eigentliche, ständig wechselnde Ausstellungen wenig in Betracht kommt, sondern meist nur eine Auswahl besserer Kunstwerke für Liebhaber führt, ist augenblicklich eine sehr hübsche Kollektion neuer Arbeiten von Skarbina — Landschaften und Strassenbilder — zu sehen, die den in den letzten Jahren etwas schwächlich gewordenen Künstler in seiner alten Kraft zeigen. Eine »Droschke« vom Berliner Gesundbrunnen und eine Dämmerungslandschaft gehören zu den besten Leistungen dieses geschmackvollen und feinen Malers. Man findet hier ferner Schöpfungen von Menzel, Liebermann, Austen-Brown, René Reinicke, Paul Mathieu, G. Kuehl, Leistikow, Block, Daubigny u. a., von denen jede in ihrer Art charakteristisch für den Künstler ist, den sie vertreten soll.

H. R.

KÖNIGSBERG. Im Salon „*Neue Kunst*“ fanden wir kürzlich ein paar prächtige Bilder unseres jetzt heimischen Landschafters Professor O. Jernberg »Gegen Abend« und »Auf der Weide«. Es sind herrliche Arbeiten von einer Naturwahrheit und Frische der Auffassung, wie man sie selten findet. Nachdem bot uns der Salon an hundertsiebenundsiebzig Originale zu den Illustrationen der Wochenschrift »Jugend«. Liessen uns die guten Namen der ausführenden Künstler nur Gutes hoffen, so waren wir doch überrascht, so viel des Besten zu finden. In den Originalen sind die Sachen doch ganz anders herausgebracht als in den Wiedergaben. Bei *Teichert* fanden wir nochmals eine Kollektion Aquarelle unseres verstorbenen Prof. M. Schmidt, von denen eine Anzahl, wie erfreulicherweise zu hören war, bald Käufer fanden.

KÖLN. Vom Kölnischen Museums-Verein wurde für das *Wallraf-Richartz-Museum* das 1881 entstandene »Familienkonzert« Fritz von Uhde's angekauft.

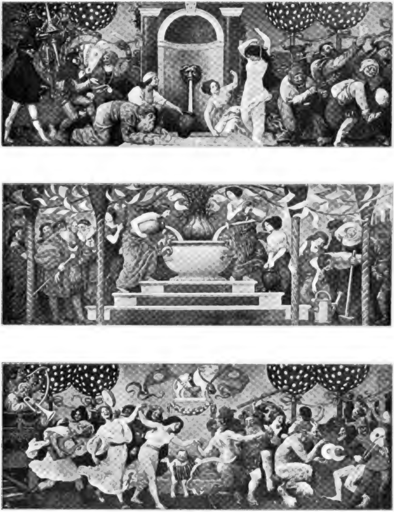
BERLIN. Die in die National-Galerie aufgenommene *Raczynskische Gemäldesammlung* dürfte zu Anfang nächsten Jahres wieder nach Posen überführt werden, da alsdann der mit der Verwaltung des Fideikommisses der polnischen Grafenfamilie seiner Zeit abgeschlossene Vertrag abläuft und die mancherlei Neu-Erwerbungen der National-Galerie eine Raumerweiterung dringend erheischen.

DRESDEN. Für die kgl. Gemäldegalerie wurde ein »Das Grab Mosis« betiteltes Gemälde des im Vorjahre verstorbenen Prof. Friedr. Preller erworben. Dem Museum in Weimar hat der Genannte testamentarisch eine grosse Sammlung, gegen hundertfünfzig Blatt, Skizzen und Studien seines Vaters, meistens zu dessen grösstem Werke, den Odyssee-Fresken, vermacht.

STUTTGART. Die hiesige Gemälde-Galerie erwarb von Prof. Friedr. Keller das Bild »Am Feuer«; ein Gemälde F. P. Micchetti's, »Die Mittagsrast«, wurde ihr durch Geh. Hofrat E. Seeger in Berlin schenkungsweise überwiesen.

DENKMÄLER

BRESLAU. Für eine auf dem Königsplatz als Gegenstück zum Bismarck-Denkmal Peter Breuers geplante monumentale Anlage von überwiegend plastischem Charakter ist vom preussischen Kultusminister eine Einladung zum Wettbewerb an die Bildhauer Prof. Peter Breuer (Berlin), Prof. Christ. Behrens (Breslau), Prof. E. M. Geyger (Florenz), Erich Hösel (Kassel), Wilh. Haverkamp, Ernst Freese und Ernst Seeger (Berlin) ergangen. Für das Werk (eine Porträtstatue ist ausgeschlossen) sind 100 000 Mk. ausgesetzt, als finanzielle Grundlage dient ein Ueberschuss vom Bismarck-Denkmal. Jeder der konkurrierenden Bildhauer erhält eine Entschädigung von 1000 Mk., sollte der von der Jury späterhin



GOLDGEWINN – GOLDANHÄUFUNG DER TANZ UMS GOLDENE KALB

Aus „Dekorative und monumentale Wandmalerei" Berlin, Bruno Hessling. (Bespr. a. S. 408)

WANDGEMÄLDE VON WILHELM VOLZ IM RESTAURATIONSSAAL DER NEUEN BÖRSE IN MÜNCHEN preisgekrönte Entwurf nicht zur Ausführung kommen, so erhält der Urheber dieses Werkes eine weitere Entschädigung von 3000 Mk.

HALLE a. S. Eine Hermenbüste des Liederkomponisten Robert Franz, von Professor **FRITZ SCHAPER** (Berlin) entworfen, wird jetzt in Laaser Marmor ausgeführt und hier im Herbst dieses Jahres zur Aufstellung kommen können. Vorn am Postament zeigte die Skizze des Denkmals eine im Flachrelief erscheinende Muse, die den Tondichter zu seinen Liedern begeistert, an den Seiten sind Hinweise auf Bach und Händel in Aussicht genommen.

HANNOVER. Ein dem General der Kavallerie Heinrich von Rosenberg gewidmetes Denkmal wurde am 20. April enthüllt. Es besteht aus einem Granitfindling, den das von **BRUNO KRUSE** (Berlin) modellierte Bronzereliefbildnis des vor zwei Jahren Verstorbenen schmückt.

BERLIN. Die Enthüllung des als Abschluss der Siegesallee von Prof. **OTTO LESSING** geschaffenen Rolandsbrunnen wird in etwa drei Monaten erfolgen können. Der Brunnen, der eine Höhe von etwa 11 m erhält, wird aus norwegischem Granit mit schwarzen Labradorsäulen hergestellt und farbenreich mit dekorativen Reliefs, Wasserspeiern und dergleichen geschmückt. Die achteckige Granitwand des Bassins wird von acht Wappenfriesen mit je vier Wappen eingefasst. Das Ganze hat strengen gotischen Charakter. So auch die über 3½ m grosse Rolandstatue, die aus lichtrotem Granit mit polierter Rüstung und herabwallendem Mantel dargestellt ist. Den Kopf bedeckt der Helm mit aufgeschlagenem Visier. Das einzige, was aus den geschlossenen Körperformen sich loslöst, ist der rechte, halb erhobene Arm mit dem freistehenden Schwerte, das in Eisen gegossen und auf dem Emaillierwege echt vergoldet wird. Der sogenannte Wrangelbrunnen, der dem neuen Werk hat weichen müssen, wird auf dem Grimmplatz aufgestellt werden.

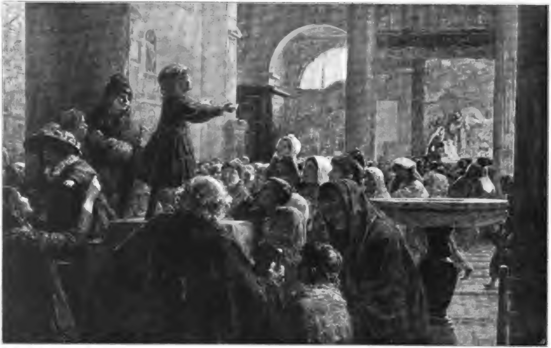
NEUE KUNSTLITTERATUR

Unter dem Titel »Die Monumental-Arbeiten der K. K. Kunst-Erzgiesserei in Wien« hat die genannte Anstalt einen mit 93 Abbildungen geschmückten (im Handel käuflich übrigens nicht erhältlichen) Katalog erscheinen lassen, der in erster Linie darauf berechnet ist, künstlerischen und sonstigen Interessenten einen kurzen Ueberblick über die Entwicklung und die erreichte Leistungsfähigkeit des Instituts zu geben. Der Umstand aber, dass die Geschichte der in den fünfziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts gegründeten K. K. Erzgiesserei mit der künstlerischen Entwicklung Wiens seit dem genannten Zeitpunkt aufs innigste verknüpft ist, lässt den Katalog auch zu einem interessanten Dokument für diese selbst werden. In sauberen Abbildungen sieht man da all die prächtigen Denkmäler, welche zum unentbehrlichen künstlerischen Besitzstand der kaiserlichen Residenz gehören: das Reiterbild des Fürsten Schwarzenberg von Hähnel, die Werke von Zumbusch: das Maria Theresia-Monument, das Radetzky-Denkmal und das des Erzherzogs Albrecht. Dann auch von sonstigen Schöpfungen, die zu Wiens öffentlichem Besitz zählen, aus den letzten Jahren das Hellmersche Goethe-Monument (es sei als Probe a. S. 405 gegeben), Strassers Marc Anton, Bitterlichs Gutenberg-Denkmal etc. Von bedeutsamen Guss-Leistungen der Anstalt, die ausserhalb Wiens stehen, seien genannt: Tilgners Werndl-Denkmal in Steyr, desselben Künstlers Petersen-Standbild in Hamburg, Zumbuschs Statue Kaiser Wilhelms I. für das Denkmal an der Porta Westfalica, Myslbecks Kardinal Schwarzenberg in Prag. — Ein zweiter, reich illustrierter Katalog (der Interessenten mit Vergnügen leihweise zur Verfügung steht) verzeichnet eine reiche Fülle kleiner »*Kunstbronzen*«, wie sie aus der K. K. Erzgiesserei, die, was noch nebenbei bemerkt sei, jetzt eine Filiale der Berndorfer Metallwaren-Fabrik Arthur Krupp bildet, hervorgegangen sind. Der Kunstfreund findet da eine sehr hübsche Auswahl dekorativer Skulpturen mancherlei Genres. Man muss sagen, dass die Firma mit gutem Geschmack es verstanden hat, sich eine Fülle gediegener Modelle namhafter Künstler zu sichern.

Dekorative und monumentale Wandmalereien zeitgenössischer Meister, herausgegeben von Egon Hessling (Lieferung 1 und 2 [je 24 Tafeln] à M. 24.—. Berlin, Verlag von Bruno Hessling).

Dieses von einem Künstler herausgegebene Werk will uns in vier Serien zu je 24 Lichtdrucktafeln die besten dekorativen Wandmalereien zeitgenössischer Meister Deutschlands und der Schweiz vorführen. Jeglicher Richtung Rechnung tragend werden uns nicht nur die bekannten, leicht zugänglichen Werke abbildlich gegeben, sondern, und das ist eines der Hauptverdienste des Unternehmens, der Herausgeber hat es sich angelegen sein lassen, alles irgendwie Erreichbare und für seinen Zweck Geeignete uns in guten Lichtdrucken zu zeigen. — Dass die Aufnahmen oft mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft waren, das bedarf in Anbetracht der Raum- und Lichtverhältnisse, unter denen die Bilder sich befinden, keiner weiteren Erläuterung, um so grössere Anerkennung muss man also dem Herausgeber hierfür zollen. Die Auswahl der Werke selbst ist sehr zufriedenstellend. So sind in den beiden ersten uns vorliegenden Lieferungen Werke folgender Künstler vertreten: Friedrich Geselschap; Max Seliger; Max Koch; Arthur Fitger; Anton von Werner; Woldemar Friedrich; Eduard Ravel; Hermann Prell (Gemälde im Architektenhause zu Berlin [4 Tafeln] und Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim [4 Tafeln]); Wilhelm Volz (mit seinen poetisch-stimmungsvollen Malereien im Café Börse in München, von denen wir drei a. S. 407, gleichsam als Probe aus dem Werke, aber auch als Präludium zu einer im nächsten Hefte erscheinenden grösseren Würdigung dieses Künstlers in einer allerdings stark verkleinerten Wiedergabe mitteilen); Sascha Schneider (Wandgemälde im Buchgewerbehaus zu Leipzig); Ferdinand Hodler (Fresken in der Waffenhalle des Landesmuseums in Genf, auch in dieser Zeitschrift XVI, H. 16, publiziert); Julius Diez (Wandgemälde im roten Saale des Augustinerbräus in München); Hans Thoma (mit seinen reizenden Wandgemälden im Café Bauer in Frankfurt a. Main; leider vermissen wir hier die wunderhübschen Deckenmalereien); Emil Lugo; Angelo Jank, Adolf Münzer und Walther Püttner (Freskomalereien im Schwurgerichtssaale des Justizpalastes zu München); Hans von Volkmann; Hellmuth Eichroth und Franz Hein (Wandgemälde im Restaurant Burghof in Karlsruhe); Ernst Bieler. Man darf auf die Fortsetzung des Werkes sehr gespannt sein; werden die noch ausstehenden zwei Lieferungen in gleicher Reichhaltigkeit und glücklichen Auswahl erscheinen, was nach den beiden vorliegenden wohl anzunehmen ist, so werden wir in dieser Publikation einen vollständigen Ueberblick über die moderne dekorative und monumentale Malerei erhalten.

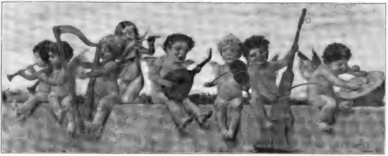
Redaktionsschluss: 3. Mai 1902. Ausgabe: 15. Mai 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



WILHELM VOLZ

KINDERPREDIGT IN DER KIRCHE
ARACOELI (WEIHNACHTEN IN ROM)

Google



WILHELM VOLZ DIE KAPELLE

WILHELM VOLZ

WILHELM VOLZ

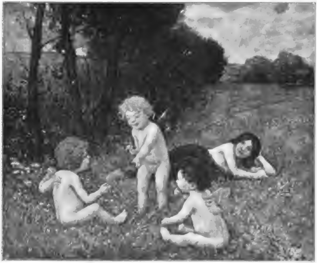
„Werde, der du bist!“ In der Erfüllung dieses Mahnwortes alter, aber niemals alternder Weisheit liegt das Lebenswerk Wilhelm Volzens beschlossen. In rüstigstem Mannesalter, in voller Schaffensfreude und reger Thätigkeit stehend, wurde er durch jähen Tod vorzeitig der Kunst entrissen; aber es war ihm doch vergönnt gewesen, in ruhig stetigem Vorwärtsschreiten sich ganz zu dem zu entwickeln, der er seiner innersten Natur nach werden konnte und sollte. Er gehörte zu jenen Künstlern, bei denen das Heranreifen des rein technischen Könnens und des künstlerischen Ausdruckes im weiteren Sinne genau Schritt hält mit der Ausprägung der eigentlichen Individualität; bei denen immer klarer, widerspruch- und rückstandloser das rein menschliche Innenleben im bildnerischen Schaffen aufgeht. Und er hat es einem künftigen Biographen erleichtert, dieser inneren Entwicklung zu folgen, denn es gehörte zu seiner Eigenart, an denselben Stoff oder doch an verwandte Motive immer wieder heranzutreten, ihnen jedesmal eine neue, der jeweiligen Phase seiner Anschauung und seines Geschmackes entsprechende Gestalt zu geben.

Man sieht schon daraus, Wilhelm Volz war weder ein rasch sich entwickelnder, noch ein im gewöhnlichen Sinne vielseitiger Künstler. Dafür aber hat sein Werden und Wachsen etwas durchaus Folgerichtiges, Naturgemässes, augenfällig Organisches; und seine Begabung ist von jenem echten Reichtum, der sich den Gegenständen mitteilt, indem er ein- und dieselbe Sache von vielerlei Seiten zu betrachten und jeder Seite eigene Schönheit und Charakteristik abzugewinnen vermag. Vergegenwärtigen wir uns die Stoffe oder Stoffkreise, die ihn am meisten beschäftigt haben, so kennen wir seine Anlage und Neigungen, können die Grenzen seiner Phantasiewelt abstecken und so ein Bild seiner ganzen Individualität gewinnen. Den äusseren Lebensgang des Künstlers haben wir nach seinem Tod (Juli 1901) in den wichtigsten Daten unsern Lesern mitgeteilt; es genügt, hier daran zu erinnern, dass er in Karlsruhe geboren wurde (1855), dort seine Gymnasial- und dann die erste künstlerische Bildung empfing, dass er nach ferneren Studienjahren in München und Paris, nach kurzer Lehrthätigkeit in seiner Vaterstadt, nach erneuten Reisen (Paris und Italien) von Anfang der neunziger Jahre an eine bleibende Stätte in München fand.

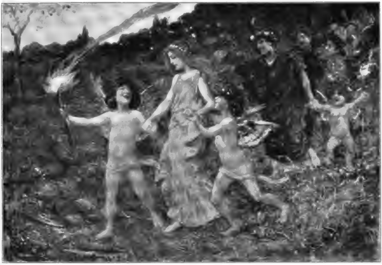
In Karlsruhe waren Max Klinger und L. v. Hofmann die Kameraden seiner ersten Malerlehrzeit unter Ferdinand Keller. Von seinem Lehrer findet sich keine Spur in seinem späteren Schaffen wieder, aber die Kameradschaft Klingers und Hofmanns ist wie ein Vorzeichen für seinen ferneren Weg, der ihn wie jene „ins alte, romantische Land“ führte. Nicht ins Land freilich der Burgruinen, Tannenwälder, Ritter- und Gespenstergeschichte, aber doch ins wirklichkeitentlegene Reich der Phantasie, der Träume, der Gestalten aus Dichtung und Sage. Aber warum sage ich nicht kurz und einfach: Volz gehört zu den Idealisten? Weil das Wort gerade für ihn nur mit dem stärksten Vorbehalt gebraucht werden kann, wenn es ihn wirklich bezeichnen sollte. Denn freilich hat dieser Maler sich seine Stoffe fast durchweg aus einer idealen Welt geholt, aber immer war gerade das seine hauptsächliche Arbeit, ihnen volle, plastische Rundung, kräftige Realität zu geben, seine Gestalten fest auf die Füsse zu stellen, sie mit blühendem Fleisch und gesundem Blut auszustatten.

Wie weit er kraft seines Stammbaumes zur allemannischen Rasse gehört, weiss ich nicht; die typischen Züge seiner Künstlerphysiognomie sind echt allemannische, entsprechen allemannischer Stammes*anlage* und Stammes*kultur.* Anlage: das Erdfrische, Sinnenfreudige, Weltfromme, das sich verträgt und verschmelzt mit reicher Phantasie und idealistischem Schwung; Kultur: Sinn und Begabung für alles Künstlerische als Schmuck des Lebens; ein naiveres, leidenschaftlich tieferes Verhältnis zur Antike, als es im nördlichen Deutschland denkbar ist; das Gefühl der Verwandtschaft zwischen Hellenischem und Germanischem, ein Gefühl, das auch Antike und Christentum nicht als feindliche Gegensätze mehr empfinden kann. All das spricht sich bei Volz in der Wahl seiner Stoffe, wie in ihrer Behandlung mit überraschender Deutlichkeit aus.

Jene ausgeprägte künstlerische Physiognomie, durch die uns heute ein „Volz“ auf den ersten Blick kenntlich ist, gewinnen seine Arbeiten erst gegen Ende der achtziger Jahre. Aber Gemälde, wie die „Blütenschlacht“ — vier junge Mädchen in antikem Gewand, die in lachender südlicher Landschaft einander mit Blumen werfen — oder „Alberich“ — der hässliche Nachtalf, die fischgeschwänzten, üppigen Rheintöchter an sonnigem Gestade mit seinen Liebesanträgen verfolgend —, und auf der anderen Seite eine „heilige Elisabeth“, die von der Wartburg als lichte Huldgestalt herniedersteigend, an eine kleine Gruppe von Bettlern und Kranken ihre Gaben auszuteilen beginnt (Abb. III. Jahrg., S. 279) — diese Bilder zeigen nicht nur ein inneres Fortschreiten in Noblesse der Auffassung, die in der Halbfigur einer Lautenspielerin „Musik“ betitelt (Abb. XVI. Jahrg., S. 528), sogar etwas von Feuerbachs klassizistischer Reserviertheit annimmt, sie bezeichnen auch schon die Hauptgebiete, in denen Volz seinen Stoff findet, und die Stimmungen, denen er in seinem Schaffen am häufigsten Ausdruck gegeben hat: naive, derbe Lebensfreude, ob sie nun in hellenischem oder nordischem Gewand sich ergehe; religiöse Innigkeit, die in den Gestalten der Bibel und Legende sich verkörpert; und was beide scheinbar ge-



WILHELM VOLZ SPIELENDE AMORETTEN



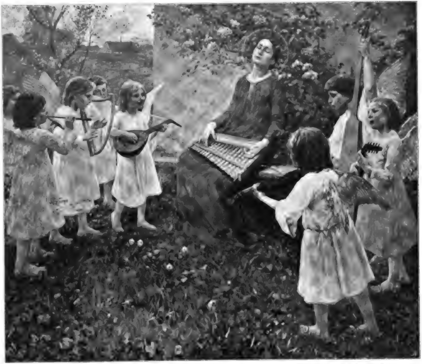
WILHELM VOLZ HOCHZEITSZUG

trennte Welten wie ein hoher, leuchtender und tönender Aether umspannt und verbindet: Die Musik.

Eine Schutzpatronin hat sich der protestantische Künstler aus den Heerscharen des katholischen Himmels erkoren: die hl. Cäcilia. Immer wieder hat es seine bildende Phantasie zu dieser lieblichsten aller „angelischen Gestalten“ hingezogen, und seine Cäcilien-Bilder gehören zu jenen, die durch die wiederholte Behandlung des gleichen Stoffes den Weg seiner Entwicklung so deutlich markieren. Da ist der „Traum der hl. Cäcilia“ aus dem Jahre 1890 (Abb. s. S. 415). In einer deutschen Landschaft sitzt da die Heilige, eine zarte Mädchengestalt, eingeschlafen unter dem blühenden Fliederbusch an der Hauswand, die nach der einen Seite den Blick in frühlingsgrünes Gelände freilässt. Die Handorgel liegt, halb herabgleitend, auf dem Schoss der Schlafenden, die zurückgeneigten Hauptes mit schmerzlich-süssem Lächeln dem in ihrer Seele fortklingenden Lobgesang weiter zu lauschen scheint. Der Traum aber verkörpert ihr die Musik der Seele in eine Schar kleiner Engel, echt deutsche, lieblich derbe Kinder, denen die bunten Flügelchen drollig zu den pausbäckigen Gesichtern und den hemdartigen Kleidchen stehen. Aber mit rührendem Eifer geigen und flöten, harfen und singen die himmlischen Musikanten, damit ja das fromme schöne Mädchen, das bald als Heilige oben bei ihnen einziehen soll, recht lieblich träume. – Echt deutsch in Auffassung und Stimmung zeigt das Bild in der farbigen Behandlung und in der ganzen Malerei doch unverkennbar den Einfluss der Pariser Studienjahre; ähnlich wie die zwei Jahre vorher entstandene Madonna im Grünen (Abb. V. Jahrg., H. 4). Die koloristische Gesamtwirkung ist etwas kühl, noch ohne rechte Farbenfreudigkeit, aber sie zeugt von jenem unermüdlichen, gewissenhaften Naturstudium, das für die fortschrittliche Bewegung der Kunst in den achtziger Jahren charakteristisch ist und dessen heilsame Früchte auch denen nicht verloren gegangen sind, die sich, wie eben auch Volz, später wieder mehr einem subjektiv energischen Kolorismus und freiem Walten der Phantasie zugewandt haben. Dies spätere Stadium bezeichnete z. B. die hl. Cäcilia von 1893 (Abb. IX. Jahrg., H. 19), die in leuchtendrotem Gewand unter einer offenen Säulenhalle an der Orgel sitzt, die im Profil gesehene Gestalt sich von einer reichen italienischen Landschaft und vom glühenden Abendhimmel abhebend, begleitet von einem ganzen Orchester weissgekleideter Engel, deren grosse weisse Fittige man im Klingen der Instrumente leise mitrauschen zu hören meint. Und wieder ein paar Jahre später malte Volz in einem kleinen Bilde die Heilige, Violoncell spielend, im Schatten deutscher Bäume, während die Wiese hinter ihr fröhlich im Sonnenschein leuchtet, ein gemaltes Volkslied, gemalt mit einer gesunden Freude an der Kraft der Farbe selbst.

Und wie die hl. Cäcilia, so hat er auch sozusagen die „Musik an sich“, als sinnendes Mädchen oder stattliche liebenswürdige Frau personifiziert, wieder und wieder behandelt, von jener Mandolinenspielerin aus den achtziger Jahren bis zu der „Frau Musika“ 1899 (Abb. XIV. Jahrg., H. 21), die auf ihr Violoncell gelehnt sich von einem nackten Knaben seine Lektion vorspielen lässt, mit gütigem Lächeln seinem jungen Eifer lauschend. Einmal thront sie auf einem in Fliesenmalerei ausgeführten Fries, gleichsam als Kapellmeisterin zwischen mehreren anderen musizierenden Idealgestalten (s. Abb. S. 421). Auch die Musen, die er in einem seiner umfangreichsten Bilder 1894 gemalt, sind ihm die Göttinnen einer freudigen Weltauffassung, der sich das Leben, aus innerlichster Beseelung erklingend, in Harmonie und Melodie offenbart; singend, in heiter-ernstem Reigen schreiten die hohen Frauengestalten in schöner südlicher Landschaft dahin. Die kleine Farbenskizze zu diesem monumental empfundenen Werke, die er im Jahr vor seinem Tod mit anderen höchst interessanten ersten Skizzen und Entwürfen zusammen ausstellte, bewies, wie echt künstlerisch Volz seine Ideen concipierte, wie nicht der abstrakte gedankliche Inhalt, sondern die malerische Vision das Bestimmende in seinem Schaffen war. Und wenn in seinen Bildern so viel musiziert und gesungen wird, so sind sie darin nur ein Abbild seiner Seele, in der die plastischen Gestalten seiner Phantasie die Atmosphäre starken musikalischen Empfindens umfloss. Hat doch Volz selbst nicht nur komponiert, sondern eine grössere Komposition, das Singspiel „Mopsus“, auch veröffentlicht und, indem er das Titelblatt und die einzelnen musikalischen Nummern durch Kopf- und Schlusstücke, welche die einfache, derb-fröhliche Handlung veranschaulichen, illustrativ schmückte, ein originelles und reizvolles Werk des Buchschmuckes geschaffen. Jede solche mit Bildschmuck versehene Seite des „Mopsus“ ist ein schön abgewogenes, stilvolles Ganzes, und die Figuren selbst, diese dicken alten Faune, die fast mehr Bier- als Weinbäuchlein zu schleppen scheinen, die Faunenjungen in ihrer lustigen Gassenbuben-Art, die frischen, bei aller jugendlichen Schlankheit derbgliedrigen Nymphen verkörpern eine so persönlich-unbefangene, selbständige Umschöpfung der antik-idealen Hirten- und Flurgötter-Welt, dass es schwer fällt, zu glauben, sie sei am Ende des litterarisch verbildeten, historisch skrupulösen neunzehnten Jahrhunderts entstanden. (S. d. Proben a. S. 418—420.)

Wird unserer bildenden Kunst Freiheit und Möglichkeit zu gesunder Weiterentwicklung gegeben, so wird sich vielleicht zeigen, dass viel mehr dekorative, im höchsten Sinn raumschmückende Begabung in den deutschen Künstlern steckt, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist; dass aber auch echte dekorative Begabung des Einzelnen weit vielseitiger ist, als sie sich heute dokumentieren kann, wo dem Talent die Wandflächen, die es schmücken möchte, meist versagt bleiben. Wer eine *Buchseite* so als dekoratives Ganzes zu gestalten weiss, wie der Zeichner-Komponist des „Mopsus“ (der übrigens auch sonst prächtige Zierleisten, fein ersonnene Exlibris, lustige Zeichnungen für Tischkarten u. s. w. geschaffen hat), der wird auch mit einer Kirchenwand oder -Kuppel etwas Ordentliches anzufangen wissen. Und so hat Volz, wo sich ihm eine dekorative Aufgabe bot, sie frisch und freudig ergriffen und erfolgreich durchgeführt. Von dem „Musik“-Fries in Fliesenmalerei ist oben schon die Rede gewesen. Für Mosaik-Ausführung hat er mit feinem Stilgefühl und siegreicher Farbenfreude das Giebelfeld über der Schwabinger Ursula-Kirche und als Kaminschmuck für Walter Siegfrieds Villa in Partenkirchen ein Halbrund mit Adam und Eva, eben mit dem Sündenfall beschäftigt, entworfen (s. S. 432). Mit dem Fresko des einem armen Siechen Trost und Labe spendenden Engels hat er die eine Aussenwand der Chirurgischen Klinik zu München geschmückt (Abb. XIV. Jahrg., S. 174 u. 175): kein umfangreiches Werk, aber als „Farbenfleck“ auf der Fassade trefflich wirkend und voll rührender Innerlichkeit des Ausdrucks. Es ist bezeichnend für das Kunstverständnis der Leute, die heutzutage in unseren städtischen Gemeinwesen die Schicksale kommunaler Kunstpflege bestimmen, dass gerade dies schlichte und innige Werk an jenen Stellen die grösste Anfeindung erfuhr und dass das Misstrauen, das es dem Künstler einbrachte, wesentlich dazu beitrug (auch dass Volz Protestant war, soll mitgesprochen haben!), dass die herrlichen Entwürfe des Künstlers für die Ausmalung der Kuppel in der Halle des östlichen Münchner Friedhofs (s. S. 426 u. 427)

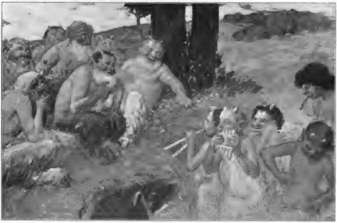


WILHELM VOLZ SANTA CAECILIA

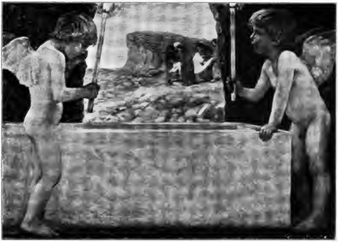
unausgeführt geblieben sind, trotzdem sie von der künstlerischen Kommission einstimmig als die besten der damals ausgeschriebenen Konkurrenz empfohlen worden waren.

Volz hatte sich für seine Entwürfe sowohl in der typisch vereinfachenden Darstellung der Gegenstände (Kreuzigung und Jüngstes Gericht), wie in der strengen Formgebung und in der tiefleuchtenden herrlichen Farbenkomposition in entscheidender Weise von den altchristlichen Mosaiken, den feierlich-erhabensten Werken kirchlicher dekorativer Kunst, anregen lassen. Und doch hat er die eigene Persönlichkeit nie verleugnet, nicht mit dem rein äusserlichen Mittel eines starr archaisierenden Stils jenen grossen Vorbildern nachgeeifert. Wenn z. B. auf dem Bilde des Jüngsten Gerichts der Engel mit dem Flammenschwert (s. S. 428) düstere Strenge, beinahe dämonischen Zorn verkörpert, so ist die Gruppe des Engels, der einer Mutter ihr früh verstorbenes Kind zu ewiger Wiedervereinigung zuführt (s. S. 429), voll reinster Innigkeit und süsser Milde; dabei farbig in dem tiefen weichen Accord von Dunkelblau, hellerem Blau und Violett von fast musikalischer Wirkung.

Noch ein zweites Werk kirchlicher Kunst sollte er nicht über die ersten Entwürfe hinausbringen, es war das Fresko für die Apsis der neuen protestantischen Kirche in Schwabing, vor dessen Ausführung ihn der Tod hinwegraffte. In einer schönen symmetrisch sich aufbauenden Komposition hatte er den Stufengang des christlichen Lebens im Schutze des Gekreuzigten schildern wollen: es versprach, eine Schöpfung voll feierlicher Freudigkeit, voll der vertrauenden Ruhe gottessicherer Seelen zu werden. Wie lebendig im Innern dieses Künstlers, der so gern sonnige Lebenslust und unbefangenen Daseinsgenuss in seinen Bildern verherrlichte, von der Kindheit her der Ernst der biblischen Erzählungen und Verheissungen nachklang, das sieht man aus seinen Grablegungs-Bildern. Die eine Fassung in zwei ausgeführten Bildern (1896 und 1900) und einem grossen, noch stärker wirkenden farbigen Karton (s. S. 425) durchgestaltet, zeigt im Vordergrund, am Eingang zum Felsengrab, einen trauernden Engel in Jünglingsgestalt, mit grossen Flügeln, in der Hand eine Fackel, deren Flamme grell in die beginnende bläuliche Dämmerung lodert; im Hintergrunde tragen die Getreuen den Leichnam des Herrn herbei. Die andere Fassung, durch fünf oder sechs Anläufe und Farbenskizzen herangereift zu dem fertigen Bild, das der bayerische Staat aus dem Nachlass für die Pinakothek erworben hat (s. S. 417), lässt uns aus dem Innern der Gruft über den noch leeren Steinsarkophag hinweg in die felsige Landschaft blicken, durch die wieder dieselbe Gruppe, wie in der ersten Fassung, sich nähert. Zu beiden Enden des Sarkophags aber stehen mit hohen brennenden Kerzen je ein weinender Putto. Ganz



WILHELM VOLZ — FAUNKONZERT



WILHELM VOLZ AM GRABE

(Das Original in der Kgl. Neuen Pinakothek zu München)

befriedigen beide Fassungen nicht, sie hinterlassen das Gefühl, als habe noch eine dritte, die in einem höheren Sinn beide vereinigt haben würde, noch im dunkeln Schosse der Phantasie des Malers gelegen und habe nur nicht mehr klare Gestalt gewinnen können, bevor er die Augen für immer schloss.

Dem Gegenpol der Welt seelischer und künstlerischer Stimmungen gehören die paar grösseren dekorativen Arbeiten an, die zu vollenden dem Künstler beschieden war: die Wandmalerei an der Fassade des Schönleberschen Künstlerheims in Karlsruhe, entstanden 1890, die mit frischem Humor und in kräftig wirkender Komposition die „Fahrt ins Märchenland" schildert, und der noch kurz vor seinem Tod abgeschlossene Cyklus von Wandbildern für das Café der Neuen Börse in München: „Der Tanz ums goldene Kalb", „Schlaraffenland" und „Die Goldquelle" (s. d. Abb. a. S. 407 d. vor. H.). Eine zeitlos märchenhafte, ausgelassen heitere Fabelwelt thut sich hier vor uns auf, in der Formgebung und einzelnen Typen an die Illustrationen zum „Mopsus" erinnernd; festlich wirkend in der phantastischen Fülle des Beiwerkes, voll leuchtender Kraft und Tiefe der Farben, die sich gegen die sehr prunkvolle Ausstattung der Räume mit Bravour behaupten.

Das Weltlich-Heitere und Ernst-Religiöse, das Heidnisch-Fabelhafte und das Christlich-Legendarische vereinigt sich, wie zwei Wasserläufe desselben Stromes wieder in eins zusammenfliessen, in dem letzten leider unvollendet gebliebenen Werke Volzens: in dem Triptychon, das Gottfried Kellers „Tanz-Legendchen" aus dem veilchendurchdufteten, orgelklangdurchdröhnten Dichterwort in die glänzende Pracht der Farben übersetzen sollte (s. S. 430 u. 431). Der linke Flügel des wie ein kleiner Hausaltar anmutenden Triptychons zeigt Musa mit dem König David in der Kirche tanzend, bei jenem Tanz, der die verzehrende Himmelssehnsucht in dem Herzen des Mädchens erweckt; auf dem Bild des rechten Flügels sehen wir Musa, schon zur Erden zur Heiligen geworden, die Arme sehnsuchtsvoll der höheren Heimat entgegenstreckend; das Mittelbild endlich lässt uns teilnehmen an jenem himmlischen Fest zu Ehren der neuen Seligkeitsgenossin, das die neun Musen, aus der heidnischen Unterwelt heraufberufen, mit ihrem Sang verherrlichen sollen. Eine Dichtung von überschwenglichem Reichtum an innerlicher Schönheit und an Pracht der Schilderung hat hier einen kongenialen Künstler angeregt, in *seiner* Sprache nach ihren Worten sein künstlerisch-menschliches Glaubensbekenntnis zu formulieren. Er hat hier eine Synthese seines ganzen Lebenswerkes gegeben: aus der Predella herauf tönt der

Gesang der Musen, daran erinnernd, was die Musik für seine Seele und sein Schaffen war, die beiden Flügelbilder verkörpern die himmlisch-heitere Weltfrömmigkeit und die Sehnsucht nach oben; im Hauptbild eint sich Antike und Christentum zu einem verklärten Ganzen, und die ausgelassenen Putten, die um die, auch im Himmel noch häuslich geschäftige Martha herumspielen, lassen uns noch einmal daran denken, welch grosse Rolle die *Kinder* in Volzens gemalter Welt spielen, ob sie nun als altkluge italienische bimbe in Aracoeli die Weihnachtspredigt halten (s. S. 410) oder als geflügelte Amoretten auf einer Frühlingswiese Blumen suchen (s. S. 412) und ein Brautpaar zum neuen Heim geleiten (s. S. 413), ob sie als Satyrkinder bei den alten Faunen Musikstunde haben (s. S. 416) oder als weinende Englein den Leichnam Christi in der Gruft erwarten (s. S. 417).

Dass Wilhelm Volz aus der thätigsten und reifsten Arbeit abgerufen wurde und vieles unvollendet zurücklassen, noch mehr unbegonnen mit ins Grab nehmen musste, bleibt ein beklagenswerter Verlust für die deutsche Kunst; aber Hohes hat er doch erreicht und sein Leben liegt nicht als Stückwerk vor uns: er hat in ernster, nie rastender Arbeit eine kleine Welt von Werken geschaffen, die ganz das Gepräge seines Geistes trägt, ganz von dem Reichtum seines reinen, heiteren und tiefen Gemüts erfüllt ist.

LESEFRÜCHTE

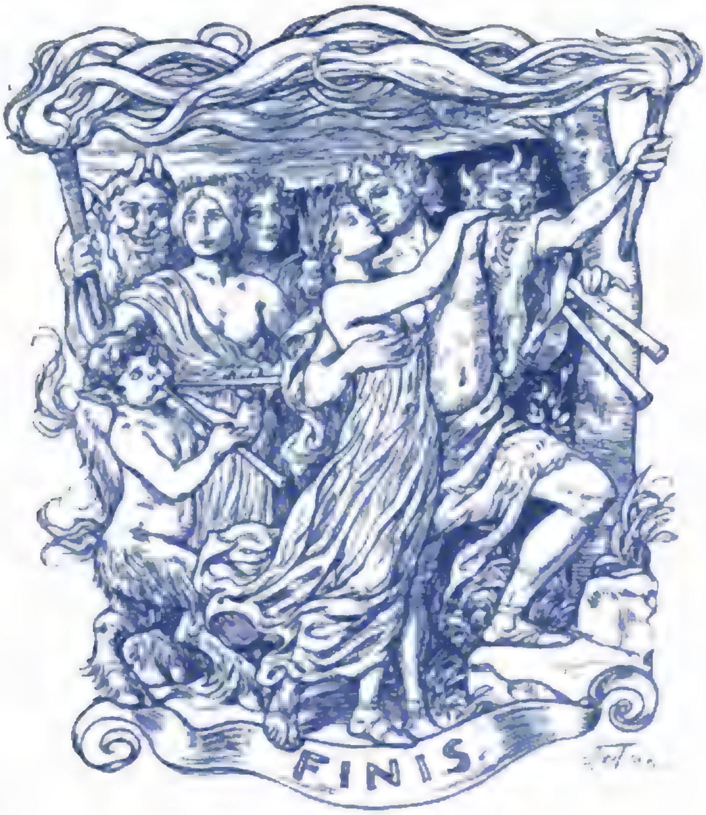
Das müsste eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen liesse, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.

Goethe „Wilhelm Meister“.

•

Wenn Sie wüssten, wie röh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, Sie würden mir verzeihen, wenn ich die meinigen nicht unter die Menge bringen mag. Niemand weiss eine Medaille am Rand anzufassen; sie betasten das schöne Gepräge, den reinsten Grund, lassen die köstlichsten Stücke zwischen dem Daumen und Zeigefinger hin- und hergehen, als wenn man Kunstformen auf diese Weise prüfte. Ohne daran zu denken, dass man ein grosses Blatt mit zwei Händen anfassen müsse, greifen sie mit einer Hand nach einem unschätzbaren Kupferstich, einer unersetzlichen Zeichnung, wie ein anmasslicher Politiker eine Zeitung fasst und durch das Zerknittern des Papiers schon im voraus sein Urteil über die Weltbegebenheiten zu erkennen giebt. Niemand denkt daran, dass wenn nur zwanzig Menschen mit einem Kunstwerke hintereinander ebenso verfahren, der einundzwanzigste nicht mehr viel daran zu sehen hätte.

Goethe „Die Wahlverwandtschaften“.



AUS „MOPSUS“ W. VOLZ del.

AVFZVG & TANZ DER NYMPHEN

Entwurf f. d. Lithographie in „Mopsus“ WILH. VOLZ del.
(Gleich den Abbildungen a. S. 418 u. 420 hier reproduziert mit frdl. Bewilligung des Verlages: Breitkopf & Haertel in Leipzig)

DAS WASCHEN DER OELBILDER

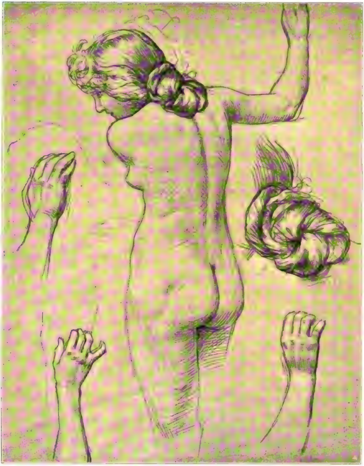
Von Eugen Voss

Jedes ruhig an der Wand hängende Bild wird schmutzig. Dieselben Bedingungen, die den Spiegel trübe und blind werden lassen, gelten für das Bild. Die beständig in der Luft wirbelnden Staub- und Rauchteilchen setzen sich daran fest, dazu kommt noch Fliegen- und Spinnenschmutz. Die Zeit, innerhalb welcher ein Bild gewaschen werden muss, richtet sich ganz nach dem Raum, in welchem es hängt; in Wohnräumen, worin geraucht wird und Oefen geheizt werden, wird sich das Bedürfnis früher herausstellen als in Galerien, aber auch da dürften zehn Jahre des Ungewaschenbleibens schon reichlich sein.

Unter gemeinnützigen Ratschlägen erscheinen von Zeit zu Zeit Mittelchen, um Bilder zu reinigen, ich möchte einige anführen: das Abreiben mit einer zerschnittenen Zwiebel und feinem Salz, das Abreiben mit einem faulen Apfel, dessen Kerngehäuse entfernt ist; wörtlich: „Man vermischt wohl verklopftes Eiweiss mit weissem Wein, taucht darin einen wollenen Lappen und überfährt damit die Gemälde einigemal. Wenn die Farben einen matten Ton zeigen, überstreicht man sie leicht mit Olivenöl.“ So wüst das letzte Mittel ist, es wird durch noch wüstere überboten. Die Zwiebel und der faule Apfel sind so übel nicht, aber höchstens anwendbar bei ganz alten verräucherten Bildern, an denen scheinbar nichts mehr zu verderben ist. Hinter all' solchen Rezepten verbirgt sich die Scheu vor der Anwendung des Wassers, und so berechtigt diese ist, das beste, ich möchte sagen einzige gute Mittel, neuere Bilder zu waschen, ist Wasser und Seife. Allerdings mit Bedingungen. Man weiss, dass mit Wasser und Seife der gediegenste Oelfarbenanstrich heruntergewaschen werden kann; also Seife in sparsamster Anwendung. Ohne Seife ist der fast unsichtbare feine Russ unmöglich zu entfernen. Man macht sich dazu Schaum von jeder beliebigen Toilettenseife. Die zweite Bedingung ist: die Rückseite darf unter keinen Umständen nass werden, die dritte: auf die Bildfläche darf kein Druck ausgeübt werden. Diese Bedingungen lassen sich vereinen; man nimmt das Bild aus dem Rahmen heraus, rüstet sich mit zwei nassen, gut ausgedrückten Schwämmen und einem trockenen Rehleder aus, gebraucht einen Schwamm für den Seifenschaum, den andern zum Reinwischen, darauf das Rehleder zum sofortigen Trockenreiben; dabei wird bei jeder behandelten Stelle mit der flachen Hand von hinten gegengedrückt. Das ganze Bild auf einmal kann man nicht vornehmen, man fängt in einer Ecke an, und muss sich die Mühe nicht verdriessen lassen, jedesmal nacheinander ein etwa im Durchmesser der Hand grosses Stück mit runden Bewegungen zu säubern. Fehlt der Gegendruck von der Rückseite, so wird erstens die Leinwand gegen den hölzernen Blendrahmen drücken, auf welchen das Bild gespannt ist, und eine Bruchmarke ringsherum zurücklassen, die man leider auf den meisten Bildern findet, die einige Jahrzehnte hinter sich haben; ferner aber entstehen bei jedem Druck, unter dem sich die Bildfläche biegt, feine unsichtbare Brüche, die sich erst später bemerkbar machen.

Schwieriger ist es zu verhindern, dass die Rückseite nass wird; man braucht nur ein Bild gegen Licht zu halten um zu finden, dass es kleine unsichtbare Löcher und Brüche hat; dadurch wird sich nun immer auch aus dem sorgfältig ausgedrückten Schwamm Wasser ziehen, und wenn es noch so wenig ist, die Folgen bleiben nicht aus. So gut die Bildfläche Wasser verträgt, so empfindlich ist die Rückseite dagegen. Schon eine Feuchtigkeitszunahme der Luft wirkt auf die hygroskopische Eigenschaft der Leinwand, dass sich das Bild zusammenzieht und straff spannt, während es sich bei trockener Luft ausdehnt, dass Falten darin entstehen. Um wie viel mehr wird sich das Zusammenziehen bei direktem Nasswerden äussern! Um nun die Rückseite beim Waschen nicht dem Nasswerden auszusetzen, habe ich in meinem Buch „Bilderpflege“ empfohlen, diese vorher mit einem Gemisch von Terpentin und Wachs zu tränken. Jeder kann es sich leicht herstellen. Französischer Terpentinspiritus wird warm gestellt und zerkleinertes Bienenwachs hineingethan, es vermischt sich leicht; ist die Mischung nach dem Erkalten zu dick, so wird soviel Terpentin zugegossen bis die Masse gänseschmalzartig ist. Damit wird die Rückseite eingestrichen — zuerst mit breitem flachem Pinsel die Stellen zwischen Blendrahmen und Bild, — dem Bilde ist dies in jedem Fall bekömmlich, und nun darf man sich auch vor planschendem Wasser nicht scheuen, denn die Leinwand ist nicht mehr im stande Wasser aufzunehmen. Dies Mittel wirkt aber nur so lange es nass ist; wenn erst der Terpentin verdunstet ist, wird die Leinwand wieder hygroskopisch, vor jedesmaligem Waschen müsste also der Auftrag wiederholt werden. Inzwischen ist mir ein Bilderschutzmittel gelungen, dessen einmaliger Auftrag auf die Rückseite bestimmt ist, das Bild überhaupt gegen alle Gefährdungen durch Feuchtigkeit oder Nässe zu schützen; dies ist natürlich auch für das Waschen am besten. Das mir darauf erteilte Patent hat die Fabrik Günther Wagner, Hannover und Wien, erworben und bringt das Schutzmittel unter meinem Namen in den Verkehr. Um den

Entwurf für die Lithographie in „Mopsus“ WILHELM VOLZ del.



WILHELM VOLZ
STUDIEN ZUR »BADENDEN«

WILHELM VOLZ — SKIZZE ZU EINEM FRIES „DIE MUSIK“

Grad der Empfänglichkeit für Feuchtigkeit bei Malleinwand zu messen, giebt es eine leichte Probe. Man bestreicht ein Stück von der Rückseite mit Wasser. Wenn auch für die Bildfläche selbst das Nasswerden kein Unglück ist, das gewaltsame Zusammenziehen der nassen Rückseite bildet die Ursache der meisten im Laufe der Zeit auftretenden Bilderschäden. Je nach dem Grade des Zusammenziehens wird sich das mit Wasser bestrichene Stück krümmen, mit der grundierten Fläche nach aussen, da die Grundierung — später auf derselben noch die Malerei — der Nässe länger standhält. Ich habe mit allen mir zugänglich gewesenen Sorten Malleinwand, ob von der Rückseite bereits bei der Fabrikation geölt oder nicht, diese Probe gemacht und gefunden, dass alle darauf stark reagieren, die meisten sich sogar wie Kaneelstangen zusammenrollen. Natürlich äussert sich ebenso das Zusammenziehen bei einem darauf gemalten Bild, und jede Stelle, die hinten nass oder auch nur feucht geworden ist, hat ihren Schaden weg, wenn er auch nicht sofort sichtbar ist. Die Malerei wird zusammengeschoben, zerbrochen, vom Malgrund gelockert und es dauert nicht lange, bis sich die Zerstörung auch äusserlich zeigt.

EX LIBRIS
ALBRECHT
MENDELSSOHN
BARTHOLDY.

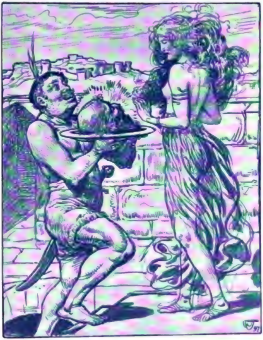
WILH. VOLZ fec.

Man nennt gern Waschen und Firnissen zusammen, aber ein richtig gewaschenes Bild bedarf des Firnisses durchaus nicht, es wird so glänzend und farbenfrisch sein, dass es wieder „neu“ ist. Falls sich aber doch matte Stellen zeigen, so genügt ein Anreiben mittels eines grossen weichen Borstenpinsels mit einem prächtigen Erfrischungsmittel, das man sich leicht durch Zusammengiessen von: drei Teilen französischem Terpentinspiritus und einem Teil Copaivabalsam bereiten kann. Bei mehr Verwendung von Copaivabalsam wird das Bild später blau anlaufen, da Copaivabalsam auch hygroskopisch ist, und die von der Oberfläche angezogene Feuchtigkeit diese gewissermassen leicht zersetzt. Bleibt ein Bild nach dem Waschen ganz stumpf mit eingeschlagenen Farben, so ist ein wirkliches Firnissen nötig, aber auch nur dann; es wird selten nötig sein, denn der Maler hat meistens sein Bild nach dem Fertigstellen ohnehin gefirnisst. In diesem Falle verwendet man am besten Van-Dyk Firnis von Günther Wagner oder Dr. Büttner's Phöbus B von H. Schmincke & Co., letzterer ist zwar ein bräunlicher Firnis, der aber bei sparsamer Anwendung durchaus klar wirkt; beides in allen Malutensilienhandlungen zu haben. Ueberhaupt muss jeder Firnisauftrag so dünn als möglich gehalten werden. Waschen ohne zu firnissen ist für jedes Bild gut. Nie aber umgekehrt, jedem Firnissen muss unbedingt das Waschen vorausgehen; und als Grundsatz möge man festhalten, dass den Bildern das Firnissen möglichst vorenthalten bleibt.

DENKSPRUCH

Lass dir den frischen Mut nicht beugen
Durch des Verzweiflers Jammerspruch:
Er schreit, die Zeit kann nichts mehr zeugen,
Sonst fühlt er selbst sich als Eunuch.

Emanuel Geibel



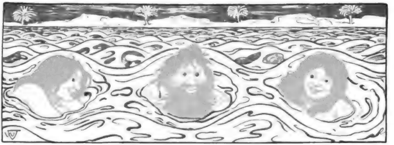
●●● „SALOME“ ●●●
Entwurf f. e. Lithographie

WILHELM VOLZ del.

KUNSTLITTERATUR

Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst. In zwei Bänden. (Stuttgart 1902, Arnold Bergsträsser, Preis 44 M., gebd. 48 M.)

Das schwierige Unterfangen, eine allgemeine Kunstgeschichte in der knappen Raumausdehnung von zwei Bänden zu schreiben, kann nur bei einer Beherrschung des Stoffs einigermassen befriedigend ausfallen, wie sie wenigen eigen ist, und bei einer Fähigkeit des Umblicks, die nur von grosser Höhe aus möglich wird. Cornelius Gurlitt hat in dem vorliegenden Werke diese gewagte Aufgabe erfolgreich gelöst. Er liefert ein Gemälde der Entwicklungsvorgänge, das unsern ganzen Erdball umfasst, ohne dass dabei die uns zumeist interessierenden Gebiete unseres engeren Kulturkreises zu kurz kämen, er schildert zusammenhängend und fliessend — wenn auch oft mehr mit wuchtigen Skizzenstrichen als mit der behaglichen Breite des Kleinmalers — die Hauptzüge, ohne das notwendige Detail beiseite zu lassen. Nur in dem Abbildungsmaterial ist das Werk etwas kurz gekommen: es sind nur dreissig, allerdings vorzüglich wiedergegebene und noch besser ausgewählte Abbildungstafeln vorhanden. Der Grundsatz, von dem Gurlitt in dem Buche ausgeht, ist, seine Betrachtungen mehr auf die allgemeine menschliche Kulturgeschichte als auf die Entwicklungslehre der Kunstformen zu begründen und ferner eine Entwicklung zu zeichnen, wie sie sich ihm persönlich zugetragen zu haben scheint. Er betont im Vorwort, dass er darauf verzichte, die Zustimmung aller zu erfahren. Dies giebt ihm die Freiheit des kühnen, unbeeinflussten Ausblickes. Aber nach Lektüre des Buches wird man sich trotzdem kaum sagen können, dass hier eine allzuscharfe Gegnerschaft irgendwo entspringen könnte, trotz der vielen neuen Gesichtspunkte, Beziehungen und Zusammenhänge, die er den kunstgeschichtlichen Vorgängen giebt. Denn diese sind vollständig überzeugend entwickelt und dargestellt. Es ist in dem mir hier vorgeschriebenen Rahmen nicht möglich, auch nur den Versuch eines Eingehens auf den Inhalt des Werkes zu wagen, so erwünscht dies auch wäre, um den grossen Verdiensten, die sich der Verfasser damit erworben hat, gerecht zu werden. Das Buch bietet eine so wichtige Ergänzung zu unserer bisherigen kunstgeschichtlichen Litteratur, dass kein daran Beteiligter seiner entraten kann, und auch der Laie wird es mit grösstem Interesse zur Hand nehmen, um sich über die markantesten Grundzüge der Geschichte der Künste in knappem Rahmen zu unterrichten. Der Mangel des feh-

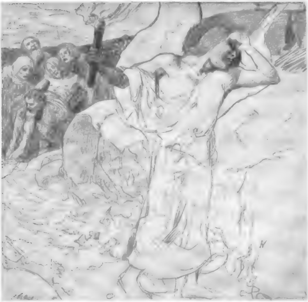


WILHELM VOLZ lithogr.

lenden Registers muss bei der zweiten Auflage unbedingt ausgeglichen werden. H. M.

Jahres-Mappe der Gesellschaft für christliche Kunst 1901. (München, Selbstverlag, Vertrieb durch die »Verkaufsstelle«, Karlstrasse.) Vor allem erfreulich finden wir an dieser neunten Publikation der überaus rührigen Gesellschaft für christliche Kunst, dass sie auch heuer wieder mit Künstlern und Kunstwerken bekannt macht, die den Stempel der heutigen Zeit tragen. Wir sind nämlich, im Gegensatz zu den kritischen Antiquaren und Historikern, der Ansicht, dass es für die christliche Kunst, soweit sie Form ist, keine anderen Gesetze giebt als für die übrigen Kunstzweige. Alles Archaisieren ist ja für die Architektur Gebot der Notwendigkeit, weil wir noch keinen Stil haben, der Kirchenbauten im modernen Sinn ermöglichte, für Malerei und Plastik liegt es aber wesentlich anders. Deshalb betrachten wir es nicht bloss als eine Konzession, sondern als natürliche Entwicklung, wenn die kirchliche Kunst sich von ihrer Laienschwester beeinflussen lässt, soweit nicht die Rücksicht auf einen ganz bestimmten Raum es anders will. Auch in solchen Arbeiten lässt sich erfreulicherweise das persönliche Moment deutlich vernehmen. — Weil in der religiösen Kunst mehr als irgendwo das Innere des schaffenden Individuums den wesentlichen Einschlag in das Gewebe seiner Werke bildet, so liegt das langsame Vorwärtskommen dieser Kunst daran, dass einerseits die kindlich-gläubige Art vergangener Zeiten dem heutigen Menschen ferner liegt, anderseits zu einem quasi modernen Ausdruck seines religiösen Empfindens der Einzelne nur langsam sich durchringt. Durch diese Schwierigkeit und jenen Zwiespalt wird oft das bestempfundene Werk für das Publikum weniger eindrucksvoll. Hier hat nun die diesmalige Mappe einen gewichtigen Schritt vorwärts gethan, indem der Text von Prof. DR. SPAHN den Laienmitgliedern der Gesellschaft sehr deutlich und eindringlich die Pflicht ans Herz legte, für kirchliche Kunstschöpfungen auch den künstlerisch-persönlichen Masstab, nicht bloss den irgendwelcher Schablone oder Ueberlieferung anzulegen. Das erachten wir an der sonst teilweise gar zu gesuchten und weitausholenden Einleitung am besten und sehr verdienstlich. Was die Darbietungen selbst betrifft, so sind die meisten Reproduktionen wieder eine glänzende Arbeit der Verlagsanstalt Bruckmann; nur die eine oder andere Plastik z. B. St. Antonius von Georg Busch sind etwas flach geraten, was allerdings bei solchen Aufnahmen sehr leicht möglich ist. Im einzelnen heben wir von den Malern L. Feldmann, Feuerstein, Hackl und M. Schiestl

WILHELM VOLZ lithogr.



WILHELM VOLZ SKIZZE ZUR „GRABLEGUNG“

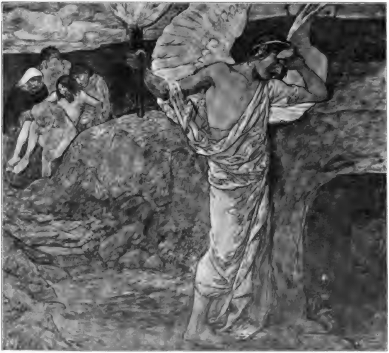
besonders hervor. **Martin Feuerstein** übertrifft an Können vielleicht alle gegenwärtigen Meister christlicher Kunst. Deshalb ist es um so bedauerlicher, dass für den tieferschauenden Betrachter seine Bilder so bald erschöpft sind: eine gewisse, vornehme Konvention lässt sie uns nicht bis ins Innerste dringen. Dass Feuerstein bei strenger Konzentration auch etwas Ergreifendes, Packendes, Bleibendes zu sagen hätte, zeigen uns einzelne Köpfe, Bewegungen, Kompositionen u. s. w. So ziemlich das Gegenteil bildet L. **Feldmann**: er ist ganz Psyche; weil diese überdies sehr eigenartig, teilweise herb und rauh ist, wird sie nicht so allgemeine Anerkennung finden; aber so ein Christus am Kreuz greift uns doch ins Mark der Seele; so eine schmerzbewegte Madonna macht auch unser Herz erzittern. **Gabr. Hackl** steht vielleicht zwischen den zwei Vorgenannten: er ist kühler als Feldmann und wärmer als Feuerstein, dabei ein vollständig durchgereifter, hervorragender Künstler von feinem Geschmack und zarter Empfindung. M. **Schiestl**'s Arbeiten muten uns an wie die kernige, treuherzige, bisweilen unbeholfene, aber innerliche und gediegene Art alter Volksgebetbücher. Von den Plastikern lieferte das Bedeutendste **Georg Busch**. Sein hl. Antonius hat das überaus schwierige Problem: des Kindleins Erscheinung als Gebetsfrucht glaubwürdig werden zu lassen, vorzüglich gelöst. Die Wärme und Intensität glühenden Gebetes, sein sich Hingeben bis zur ekstatischen Selbstvergessenheit kommt hier ergreifend zum Ausdruck. Der ›Posaunenengel‹ hat Mark und erhabene Grösse; ›St. Bonifacius‹ ist eine prachtvolle Mannesgestalt, voll deutscher Kraft und christlicher Glaubensmacht. ›St. Augustinus und Monika‹ bieten ein schönes Bild idealer Mutter- und Kindesliebe. **Schädler** brachte eine liebliche ›Maria mit Kind‹, wobei aber eine etwas zu nonchalante Behandlung der Details störend wirkt. W. **Bolte**'s ›Tod des hl. Ludgerus‹ ist edel in Form und Gehalt, wie geschickt im Aufbau. **Winker**'s ›Hl. Familie‹ wie **Ueberbacher**'s ›Kreuzigungsgruppe‹ sind verheissungsvolle Anfängerarbeiten. Die Architekturen von G. **Seidl** wie **Hauberrisser** bestätigen den bewährten Ruf der beiden hervorragenden Männer aufs neue. Auch **Bachmann** verdient Anerkennung, wie **Siber**'s ›Gedenkblatt‹ eine neue Gattung sympathisch einführt. Wir können auch heuer die Publikation wärmstens empfehlen und zum Eintritt in die Gesellschaft,*) deren Jahresprämie sie ist, weiteste Kreise ermuntern. Es gilt, das sich regende neue Leben in diesen Kreisen zu unterhalten, die Vorwärtsstrebenden zu ermuntern und die Werdenden zu fördern. Pp.

---

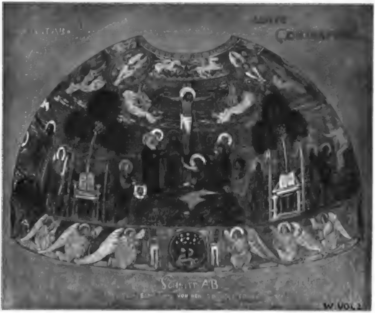
*) Der Jahres-Beitrag beträgt 10 M. Erfreulicherweise konnte man für das letzte Geschäftsjahr wiederum ein beträchtliches Anwachsen der Mitgliederzahl (von 2216 auf 2606) konstatieren, doch kann und muss dies, wie der Jahresbericht mit Recht bemerkt, wenn man auf die Leistungen anderer, der profanen Kunst dienenden Vereine blickt, der Gesellschaft nur ein Sporn sein, unablässig Umschau nach neuen Freunden zu halten. D. Red.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Ein erfolgreiches Debüt hat der Maler **Carl Hessmert** aus Kolberg im hiesigen Kunstverein absolviert, wo er in der letzten Aprilwoche zum erstenmale überhaupt vor die Oeffentlichkeit trat. Hessmert, der 1869 zu Fürstenberg a. O. geboren wurde, an der Berliner Akademie unter Eugen Bracht studierte und mit dem Akademischen Preise für Landschaft von der Berliner Kunsthochschule abging, brachte eine Kollektion von etwa dreissig Bildern und ebensovielen Oelstudien nach München, in welchen er die mannigfaltigen Schönheiten der pommerschen Küstenlandschaft in allen Stimmungen und Jahreszeiten mit kühner Verve und koloristischer Kraft behandelte. Dass ein Künstler aus einem so weltentlegenen Städtchen des Nordens, wie Kolberg, das man hier im Süden kaum dem Namen nach kennt, mit einer Kollektion so prächtiger und vielseitiger, so empfindungsreicher und so durch und durch moderner Bilder plötzlich in München sich sehen liess, das war wohl kaum noch vorgekommen. Er schildert die Natur seiner Heimat in farbensatter, grosszügiger Malerei, sehr temperamentvoll und dann auch wieder zart und diskret, wie es eben zum Vorwurf passt. Alles, was er ausstellt, ist im Freien gemalt; dadurch wird die überraschende Frische der Bilder, neben welchen von der üblichen Kunstvereinsmalerei nur weniges bestehen konnte, erklärlich. Perlen der Sammlung waren zwei grosse Tauwetterbilder aus den bewaldeten Dünen der Ostsee zwischen Oder und Weichsel, ein grosser Föhrenwald in goldiger Abendsonnenglut, ein Eichwald in seinem bunten Herbstkleid und Sonnenschein, eine Spätsommerlandschaft mit frischgepflügten Feldern und wolkenschwerem Himmel, verschiedene Darstellungen der pittoresken alten Deutschherrnburg von Schivelbein im Schnee und in Herbststimmung, eine ganze Anzahl merkwürdig poetisch empfundener Vorfrühlingsbilder von feinster koloristischer Beobachtung, zwei Ansichten alter Bauten und Stadtmauern von Pyritz, eine Frühmärzlandschaft aus der Ebene mit einem Bach und braunen Weidenbüschen, still, kühl und melancholisch, ein flammendgelber Abend über einem Torfstich — kurz



WILHELM VOLZ GRABLEGUNG

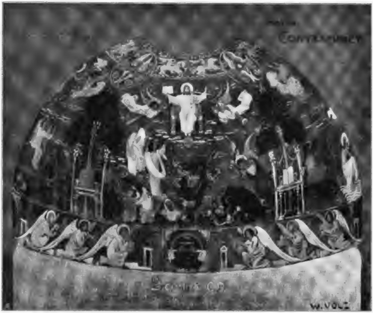


WILHELM VOLZ „DIE KREUZIGUNG CHRISTI“
Teil des Entwurfes für die Ausmalung der Kuppel in der Aussegnungshalle des östlichen Friedhofs zu München

alle erdenklichen Schilderungen aus einer für den Maler offenbar an Motiven unerschöpflichen, künstlerisch noch gar nicht ausgebeuteten Gegend. Die kleineren Naturstudien, erstaunlich wahr und schön in Ton und Farbe, boten nicht minderen Reiz als die grossen Bilder, die ihrerseits an frischer Unmittelbarkeit aus oben genanntem Grunde den Studien auch in nichts nachstanden. Man darf einem Debütanten, der mit so reifen und gleichmässig erfreulichen Arbeiten vor die Oeffentlichkeit tritt, wohl eine erfolgreiche Zukunft prophezeien. -i-

Die ›*Phalanx*‹ bietet in ihrer für die Dauer des Mai veranstalteten dritten Ausstellung Kollektiv-Vorführungen von Werken Wilhelm Trübner's und Louis Corinth's, die starkes Interesse finden. Eigentlich sind's von dem Erstgenannten nur Kleinigkeiten (Pferdeköpfe und weibliche Aktstudien), die vorgeführt werden, aber doch bedeutsam für das Verständnis der neuesten Phase in der Entwicklung dieses Künstlers, die in ihrer Gesamtheit in diesen Blättern erst jüngst (zweites Mai-Heft) eine erschöpfende Würdigung gefunden hat. An den vierzehn ausgestellten, grösseren und kleineren Werken Corinths kann man dessen Kunst bis ins Jahr 1893 zurückverfolgen. Ein näheres Eingehen darauf möchten wir zur Zeit hintanhalten im Hinblick auf eine bei uns in Vorbereitung befindliche grössere Veröffentlichung über diesen Künstler.

DÜSSELDORF. Professor Eduard v. Gebhardt hat ein neues bedeutendes Bild vollendet, das auf der am 1. Mai eröffneten grossen Deutsch-Nationalen Düsseldorfer Kunstausstellung 1902 mit vorgeführt ist. Es stellt ›Christus mit seinen Jüngern auf dem Meere‹ dar und ist eine die Eigenart des Meisters in vollkommenster Weise offenbarende Schöpfung, ein Bild, das zu den Hauptwerken der diesjährigen grossen Düsseldorfer Ausstellung gehören wird. Das Bild stellt den Moment dar, wo die Jünger in dem vom Sturme plötzlich überraschten Schiffe voller Angst und Schrecken den schlafenden Heiland geweckt haben und dieser die Kleingläubigen, Verzagten und Furchtsamen beruhigt und beschirmt. Der Ausdruck der Furcht, des Entsetzens der Jünger vor der Gewalt der tosenden Elemente, ist mit der ganzen Stärke des Gebhardtschen Temperaments geschildert. Jede der Gestalten ist in dieses Meisters bekannten Art in geistvoller, überzeugender Weise individualisiert und drückt in höchster Lebendigkeit das von dem Schöpfer des Bildes lebhaft nachempfundene Gefühl aus. Ueberzeugend glaubhaft ist auch der Sturm auf der See, die wildbewegten Wellen, die das Schifflein zu verschlingen drohen, wiedergegeben und in der malerischen Behandlung zeigt sich E. von Gebhardt ganz auf der Höhe seiner reifen Meisterschaft. Eine Nachbildung des Werkes wird gelegentlich unseres Berichts über die Düsseldorfer Ausstellung erscheinen. — Am



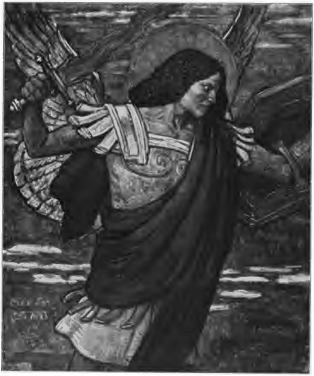
WILHELM VOLZ „DAS JÜNGSTE GERICHT“

Teil des Entwurfes für die Ausmalung der Kuppel in der Aussegnungshalle des östlichen Friedhofs zu München

9. Juni wird hierorts die 29. Hauptversammlung der *Verbindung für historische Kunst* abgehalten werden.

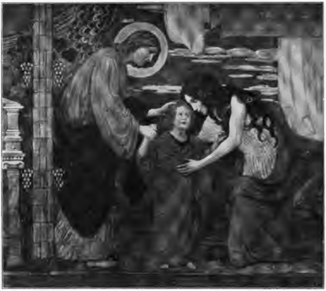
KARLSRUHE. Aus Anlass des fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläums hat der Grossherzog von Baden folgende Auszeichnungen an hiesige Künstler verliehen: Dem Akademie-Professor LUDWIG DILL, I. Vorsitzenden der Jubiläums-Kunstausstellung, das Kommandeurkreuz des Zähringer Löwen-Ordens; dem Maler KARL VON BAYER-EHRENBERG, Konservator des badischen Kunstvereins und Schriftführer der obigen Ausstellung, das Ritterkreuz des Berthold-Ordens. Den Professoren-Titel erhielten: der Nestor der Karlsruher Künstlerschaft, Landschaftsmaler AUGUST HÖRTER, und die beiden Leiter der hiesigen Malerinnen-Akademie MAX ROMAN und OTTO KEMMER. Ferner wurde der bekannte hiesige Kunstmäcen und Ehrenbürger der Stadt Karlsruhe, Maler WILHELM KLOSE, mit dem Zähringer Löwen-Orden I. Klasse dekoriert. ♁

AACHEN. Am 29. April sind mit der Einweihung des neu ausgeschmückten Sitzungssaales im Kreishause des Landkreises Aachen die Wandgemälde, die Prof. ARTHUR KAMPF für diesen Raum geschaffen hat, der breiteren Oeffentlichkeit zugänglich geworden. Von den Bildern ist eins allegorischer Art; es stellt den von der bewaffneten Macht beschützten Frieden dar. (Vergl. d. Abb. des Kartons XIV. Jahrg. S. 284.) Die vier anderen nehmen mit glücklich dem Leben abgelauschten Scenen unmittelbar auf die Thätigkeit eines Kreistages Bezug. Zwei schildern die Kinder- und Altersfürsorge, die beiden anderen die Industrie und die Landwirtschaft als die wichtigsten Erwerbszweige des Kreises. Das wenig gelungenste von allen fünf Bildern dürfte ohne Zweifel die Allegorie sein, an der Kampf selbst ersichtlich keine rechte Freude gehabt zu haben scheint. Die weibliche Figur des Friedens mutet wenig originell an, der schwer gepanzerte Mann an ihrer Seite hat in seinem bartlosen Gesicht einen ausgesprochen schauspielerischen Zug. Eine sehr glückliche Hand hat dagegen der Künstler auf den vier anderen Gemälden bekundet. Auf ihnen zeigt sich sein gesunder Realismus auf der vollen Höhe seines Könnens. Insbesondere auch koloristisch sind alle Bilder vorzüglich gelungen. Auf der Scene aus dem Eisenhüttenwerk ist der Wiederschein des Feuers, das mit roten Reflexen die halbnackten Körper der Arbeiter ausspielt, von geradezu prächtiger Wirkung. Die Gemälde sind in Caseïnfarben ausgeführt. Hervorzuheben ist, dass Kampf es geschickt verstanden hat, die an sich langweilige Architektur des Saales durch Bemalung der Pilaster, durch geschmackvolle Einrahmung der Bilder und durch Ornamentierung der Decke zu beleben. S.



Aus dem „Jüngsten Gericht"
(s. S. 427)

•• WILHELM VOLZ ••
ERZENGEL GABRIEL



WILHELM VOLZ AUS DEM „JÜNGSTEN GERICHT“
(s. S. 427)

LEIPZIG. Ein neues Bildwerk Max Klinger's, eine Nietzsche-Büste, wird zur Zeit in Paris gegossen. — Das Modell zum Beethoven-Denkmal ist jetzt in der Berliner Secession zur Ausstellung gekommen, was die Erinnerung daran wachruft, dass diese Arbeit vor Jahren einmal auf der Berliner Kunstausstellung zurückgewiesen worden ist.

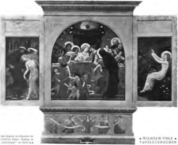
BERLIN. Der Bildhauer Emil Cauer hat einen für die Stadt Hagen bestimmten »Dreikaiserbrunnen« modelliert. Das Werk hat etwa 8 m Höhe und zeigt über Naturfelsen die Reliefbilder der drei ersten Kaiser des neuen Reiches.

HAMBURG. Für das neue Rathaus wurde vom Senat ein Bildnis des Geheimrats Prof Dr. v. Neumayer von John Philipp erworben.

DRESDEN. Das *Preisausschreiben des Sächsischen Kunstvereins*, welches Skizzen zu Darstellungen geschichtlicher Vorgänge forderte, hat eine grössere Anzahl derartiger Einsendungen zur Folge gehabt. Den ersten Preis erhielt die Skizze von Georg Müller-Breslau »Die heilige Elisabeth unter den Armen und Krüppeln«, in der That weitaus die beste unter den Bewerbungsarbeiten, den zweiten Preis erhielten zwei buntfarbige Skizzen von Emil Rieck »Kunz von Kaufungen wird in Zwickau gefangen eingebracht« und »Die Gemahlin Friedrichs des Streitbaren fordert auf den Feldern von Freiberg die Sieger zum Kampfe gegen die Hussiten auf.« — Das Ergebnis hat unseres Erachtens den Beweis erbracht, dass derartige Preisausschreiben die Kunst nicht fördern. Denn offenbar haben sich die allermeisten Bewerber auf ein Gebiet gedrängt gesehen, das ihrem künstlerischen Empfinden ganz fern liegt. — Das akademische Reisestipendium auf das Jahr 1903 wird für Bildhauer ausgeschrieben. Ausser jetzigen Schülern der Akademie werden auch solche sächsische Bildhauer zugelassen, die zur Zeit der Entscheidung des akademischen Rates aus einem akademischen Atelier noch nicht länger als vier Jahre ausgeschieden sind. Bewerber haben sich bis zum 13. November 1902 zu melden. *

DÜSSELDORF. Am 8. Mai starb hierselbst der Landschaftsmaler Hermann Ludwig Brinkmann, einer der letzten noch übrig gebliebenen Schüler Johann Wilhelm Schirmers. Geboren 1830 in Horneburg in Hannover, kam Brinkmann in den fünfziger Jahren nach Düsseldorf, wo er die königliche Kunstakademie besuchte und in der Landschaftsklasse Schirmers Schüler war. Später war er noch eine Zeit lang Privatschüler von Alexander Michelis. Ein jahrelang andauerndes Leiden verhinderte ihn in seinen letzten Lebensjahren am Schaffen. tz.

GESTORBEN: In Friedrichshagen bei Berlin am 18. April der Maler Edmund Rabe, seit neunundfünfzig Jahren Mitglied der Berliner Akademie der Künste; in Cassel am 21. April, fünfzig Jahre alt, der Maler Sigmund Gerechter; in Barcelona der Maler Francesco Masriera.

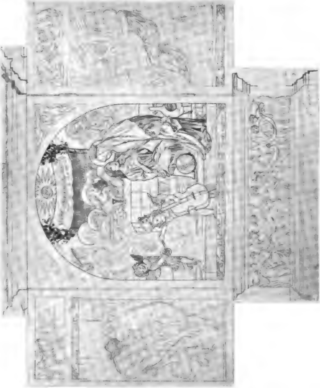


Das Original als Eigentum der Gottfried-Keller-Stiftung im „Künstlergut“ zu Zürich ◆◆

◆ WILHELM VOLZ ◆
TANZLEGENDCHEN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

HANNOVER. Der hiesige Künstlerverein, der auf ein fast fünfzigjähriges Bestehen zurückblickt, hat ein provisorisches Heim im alten von Schwiecheldtschen Palais an der Breitenstrasse bezogen, um für einen Um- und Erweiterungsbau seiner alten Räume im Museum an der Sophienstrasse Platz zu machen. Die neuen, im Herbst fertig zu stellenden Lokalitäten umfassen das ganze Erdgeschoss des jetzt in den Besitz der Stadt übergegangenen Hauses, dessen Obergeschoss der Kunstverein für seine Ausstellungszwecke gemietet hat. Das neue Heim, für welches eine jährliche Pacht von 9450 M. gezahlt wird, enthält einen grossen Saal mit Bühne und Künstlerzimmern, drei kleinere Säle, ein Kneip-, Spiel-, Billard- und Lesezimmer, einen Bibliothekraum, Küchen, Kellereien, Wohnung des Oekonomen etc. Pl.



WILH. VOLZ • SKIZZE ZUM ›TANZLEGENDCHEN‹

WIEN. Das finanzielle Ergebnis der Veranstaltungen der hiesigen Secession im letzten Geschäftsjahr war nach dem in der Generalversammlung erstatteten Bericht ein sehr günstiges: der Kassensaldo weist ein Barvermögen von 38450 Kr. auf. Erwähnt sei, dass die Ausstellung von Klinger's Bethoven bis zur ersten Maiwoche von 24000 zahlenden Personen besucht ward. Auf Grund der Neuwahlen besteht der Ausschuss für das neue Geschäftsjahr aus folgenden Herren: Präsident: Maler Wilhelm Bernatzik; Vizepräsident: Maler Friedrich König; Schriftführer: Architekt Leopold Bauer; Kassenwart: Bildhauer Othmar Schimkowitz; Ausschussmitglieder: Maler Anton Nowak, Architekt Josef Plecnik, Maler Hans Tichy; Geschäftsführer (wie bisher): Franz Hancke.

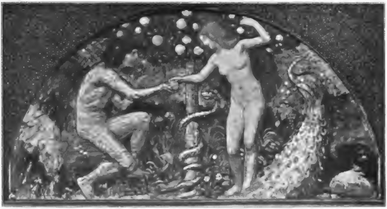
ROM. Mit der Fertigstellung der von dem verstorbenen Enrico Chiaradia unvollendet hinterlassenen Reiterstatue Victor Emanuels für das hier zu errichtende National-Denkmal des Königs wurde der Bildhauer EMILIO GALLORI beauftragt.

VERMISCHTES

DRESDEN. Die *Dresdener Kunstgenossenschaft* vereinigt seit kurzem wieder sämtliche Dresdener Künstler in sich. Bekanntlich bestand eine Reihe von Jahren neben der Kunstgenossenschaft der Verein bildender Künstler Dresdens (Secession). Als sich dann Lührig, Sascha Schneider, R. Müller und Mediz von der Secession trennten und auch sonst deren Kraft nachliess, bereitete sich der Zusammenschluss der Dresdener Künstlerschaft wieder vor, der dann auch vor etwa fünfviertel Jahren durch die formelle Vereinigung von Kunstgenossenschaft und Secession zu stande kam. Nachdem jüngst endlich auch die Professoren Weichardt und Bracht, sowie Hans Unger, Georg Lührig und Sascha Schneider in die Genossenschaft wieder eingetreten sind, vereinigt diese die gesamte Dresdener Künstlerschaft. Das Verdienst hiefür kommt dem derzeitigen Vorsitzenden, dem Bildhauer Friedrich Offermann, zu. — Die Dresdener Kunstgenossenschaft ist heuer in Düsseldorf und in der Grossen Berliner Kunstausstellung korporativ vertreten, nach München gehen nur einzelne Kunstwerke. Für 1903 besteht die Absicht, zur Zeit der deutschen Städte-Ausstellung in den Räumen des Ausstellungsgebäudes auf der Brühlschen Terrasse eine Ausstellung von Werken sächsischer oder in Sachsen lebender Künstler zu veranstalten. Von einer innerhalb der Dresdener Künstlerschaft neu begründeten Gruppe jüngerer Künstler, die sich die ›Elbier‹ nennt, ward bereits unlängst berichtet. *

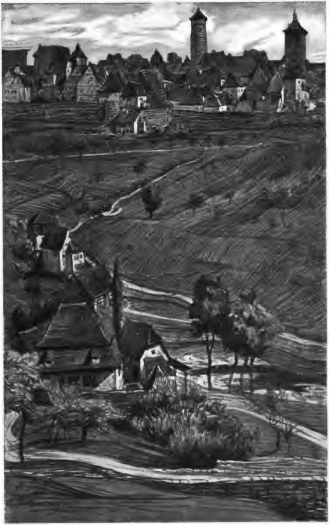
DÜSSELDORF. Der im Jahre 1829 begründete *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* hat auf der Düsseldorfer Ausstellung in Saal 15 eine vom Geschäftsführer des Vereins, MAX SANDT, sehr geschmackvoll arrangierte Vorführung von Prämienblättern und Vereinsgaben veranstaltet, welche das Interesse des Publikums in ungewöhnlichem Masse auf sich zieht. Der Raum zeigt die Bilder vorzüglich gerahmt, und dabei verkündet die in ihm angebrachte Schrifttafel in Hinsicht auf die bisherigen Aufwendungen des Kunstvereines für Förderung der Kunst so gewichtige Ziffern, dass niemand ohne Respekt vor den Leistungen dieses wohl bedeutendsten aller Kunstvereine Deutschlands den Raum verlassen wird. Die gesamten Aufwendungen seit Bestehen des Vereins betragen nämlich 4351972 M. und zwar für monumentale Zwecke 943520 M., für den Ankauf von Kunstwerken zur Verlosung unter die Mitglieder 2097416 M., für die alljährlich verteilten Prämienblätter 1311036 M. Auch in diesem Jahre hat der Verein wiederum auf der gegenwärtigen Deutsch-Nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf für 60820 M. Oelgemälde und Skulpturen angekauft. Das im Auftrage des Vereins vom Maler ALB. BAUR jr. ausgeführte Gemälde ›Einbringung der Leiche des erschlagenen Erzbischofs Engelbert in Schloss Burg‹ wurde der Ruhmeshalle zu Barmen als Geschenk überwiesen. Dass die gemeinsinnigen Bestrebungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in allen kunstsinnigen Kreisen erfreulicherweise in immer höherem Masse Anerkennung und Förderung finden, geht aus der stetig wachsenden Mitgliederzahl hervor. Unter anderen haben in jüngster Zeit die Kronprinzessin von Schweden, der Prinzregent Luitpold von Bayern, der Prinzregent Albrecht von Braunschweig sowie Prinz Karl von Hohenzollern ihren Beitritt angemeldet.

MÜNCHEN. An die Bayerische Kammer der Abgeordneten ist eine von Dr. F. v. Lenbach, Dr. A. Hilger, Dr. F. v. Reber, F. von Thiersch, Prof. P. v. Groth und Adolf Wilh. Keim unterzeichnete Petition gerichtet, welche die Uebernahme der von der ›Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren‹ errichteten ›technischen Versuchsstation für Malerei‹ durch den Staat und die Angliederung derselben an die hiesige technische Hochschule erbittet, woselbst alsdann Prof. Dr. G. Schultz die Leitung der Anstalt übernehmen würde.



WILHELM VOLZ ADAM UND EVA

Redaktionsschluss: 17. Mai 1902. Ausgabe: 29. Mai 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. – Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. in München, Nymphenburgerstr. 86. – Druck von ALPHONS BRUCKMANN, München.



[illegible]

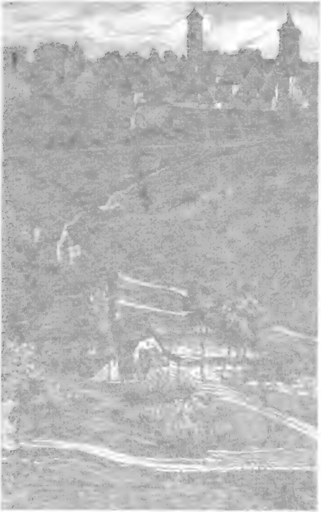
DIE FÜNFTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

[illegible]

Secession ist eine Mode. Mit [illegible] ischen Erklärung suchen sich die [illegible] der Secessionen über deren Dasein [illegible] zerrissen und zu beruhigen. Sie [illegible] nunmehr seit zehn Jahren und [illegible] ihrer blinden Entrüstung nicht, dass [illegible] Zeitraum allein schon ihre Ansicht [illegible] lich erscheinen lässt. Denn welche Mode hält sich so lange am Leben! Wenn die Secessionen keinen anderen Daseinszweck hätten, als den, die nach neuen Eindrücken lüsterne Kulturmenschheit für einige Zeit zu unterhalten — sie wären längst verschwunden. Nein, die Secessionen waren und sind [illegible] eine Notwendigkeit. Sie werden erst dann aufhören, wenn es keine grossen Kunstjahrmärkte mehr giebt, wenn der Massenkunstgenuss, wie er jetzt noch in den europäischen Hauptstädten zum Entsetzen aller geschmackvollen Menschen floriert, allgemein als eine Barbarei, als eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst erkannt und der Verachtung anheimgefallen ist.

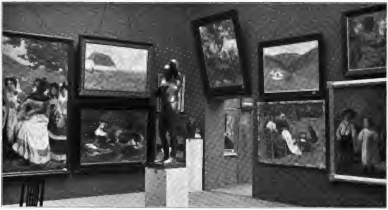
Auch als Etikett für eine bestimmte „Richtung“ wird das Wort Secession gern benutzt. [illegible] denn es hat kaum ein erfolgreicher [illegible]

[illegible]



• ANGELO JANK •
AUS ROTHENBURG

[illegible]



Aus der V. Ausstellung der Berliner Secession

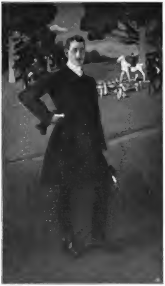
DIE FÜNFTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von Hans Rosenhagen

Secession ist eine Mode. Mit dieser klassischen Erklärung suchen sich die Gegner der Secessionen über deren Dasein fortzutrösten und zu beruhigen. Sie thuen es nunmehr seit zehn Jahren und bemerken in ihrer blinden Entrüstung nicht, dass dieser Zeitraum allein schon ihre Ansicht lächerlich erscheinen lässt. Denn welche Mode hält sich so lange am Leben! Wenn die Secessionen keinen anderen Daseinsgrund hätten, als den, die nach neuen Eindrücken lüsterne Kulturmenschheit für einige Zeit zu unterhalten — sie wären längst verschwunden. Nein, die Secessionen waren und sind noch eine Notwendigkeit. Sie werden erst dann aufhören, wenn es keine grossen Kunstjahrmärkte mehr giebt, wenn der Massenkunstgenuss, wie er jetzt noch in den europäischen Hauptstädten zum Entsetzen aller geschmackvollen Menschen floriert, allgemein als eine Barbarei, als eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst erkannt und der Verachtung anheimgefallen ist.

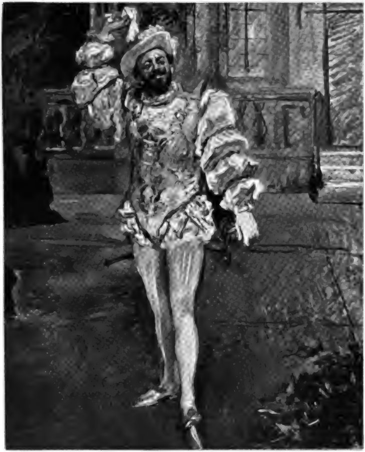
Auch als Etikett für eine bestimmte „Richtung" wird das Wort Secession gern benutzt. Ebenfalls durchaus missverständlich; denn es hat kaum ein erfolgreiches Kunstwerk in den Ausstellungen der Secessionen gegeben, das nicht nach kürzester Zeit von Nichtsecessionisten nachgeahmt worden wäre, so dass z. B. die Grosse Berliner Kunstausstellung, auf das Aeusserliche angesehen, mindestens ebenso secessionistisch in ihrem Inhalt ist wie die Ausstellung der Berliner Secession. Man muss endlich aufhören, diesen thörichten Unterschied zu machen. Die Bedeutung der Secessionen — der Berliner wie aller anderen — beruht darauf, dass sie gute, gewählte Kunstausstellungen inscenieren, in denen ihres geringeren Umfangs wegen das einzelne Kunstwerk und der einzelne Künstler besser zur Geltung kommen als in den Ausstellungen der Nichtsecessionisten. Je qualitätvoller eine Ausstellung, umso achtungswerter die Künstlervereinigung, die sie zusammengebracht. Und Qualität ist in diesem Falle nur durch Einschränkung und strenge Sichtung zu erzielen; denn Kunst, gute Kunst wird nicht in Massen produziert.

Durch die aus der Beschränkung resultierende Uebersichtlichkeit der Secessionsausstellungen ergiebt sich aber noch ein anderes für die Beurteilung von Kunstausstellungen wichtiges Moment: Die Möglichkeit, zu erkennen, welche neuen Gedanken und Probleme die Kunst beschäftigen. Die gegenwärtige Ausstellung der Berliner Secession bietet nach dieser Seite reichlich Gelegenheit, Beobachtungen zu machen. Der Einfluss, den die Münchener Kunst jahrzehntelang auf die deutsche Kunstentwicklung ausgeübt, beginnt merkbar nachzulassen. Man sieht nicht mehr viele von den sonst üblichen Ausstellungsbildern. Die Begeisterung für den virtuosen Strich, für die Malerei als Selbstzweck erscheint stark abgekühlt. Man erzählt weniger und beobachtet schärfer. Die Studien verschwinden und die rohen Dekorationen. Immer deutlicher tritt die Neigung, Bilder zu malen, hervor; aber nicht in dem alten Sinne, sondern mehr nach der Richtung des „morceau", des malerischen Leckerbissens. Es lässt sich in Berlin eine Renaissance des Impressionismus feststellen. Freilich nicht jenes Impressionismus, den in München Böcklin und Stuck, in Berlin Ludwig von Hofmann und Leistikow gestürzt haben, jener aufdringlichen Art, deren Vater Bastien-Lepage war. Man hat Manet entdeckt und durch ihn die Dinge neu sehen und darzustellen gelernt. Die Bilder, die nach der Invasion der Schotten, nach den Erfolgen Böcklins und Stucks gobelinartig, bunt oder schwärzlich geworden waren, spuken nur noch in einzelnen Exemplaren in dieser Ausstellung. Im allgemeinen malt man hell; aber diese hellen Bilder thun dem Auge nicht weh, sie sind farbig und infolge ihres Nuancenreichtums sehr tonschön. Nach der Seite der guten Malerei sind die grössten Fortschritte gemacht. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, dass die Wirkung in einer ganzen Reihe von Fällen durch Aeusserlichkeiten erreicht wird. Zunächst jedoch kann die sich in solchen Arbeiten aussprechende Bewunderung des jüngeren Künstlergeschlechts für Manet noch als Gewinn bezeichnet werden; denn sie bedeutet eine Verfeinerung des Geschmackes und lässt einer Weiterentwicklung ganz anders Raum, als wenn bei den alten Meistern, bei Böcklin oder Thoma eingesetzt wird. Manet selbst bleibt unerreichbar, aber seine Anschauung ist ohne Zweifel noch absolut zeugungskräftig. Auf fruchtbarsten Boden ist sie bei Slevogt gefallen.



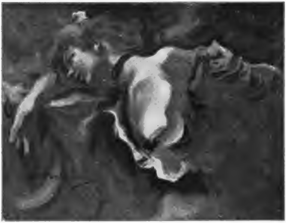
AUG. NEVEN DU MONT SELBSTBILDNIS
Ausstellung der Berliner Secession

Nichts könnte besser beweisen, dass Max Slevogt eine starke Individualität ist, als die Art, wie er sich mit der durch Bilder Manets empfangenen Anregung auseinandergesetzt hat. Man erinnere sich, wie schwer und zähe bei aller Schönheit die Farben seiner ersten Bilder waren. Die Beschäftigung mit Freilichtproblemen, von der im letzten Jahre eine ganze Anzahl von interessanten Dokumenten vorlag, hat diesen materiellen Mangel völlig behoben. Es ist Duft und Leichtigkeit in Slevogts Farben gekommen, ohne dass darum das Wesen seiner Kunst eine Aenderung erfahren hätte. Eine überraschende Probe bot bereits sein im Winter bei Cassirer ausgestellt gewesenes und auch hier wieder vorhandenes Bild „Sommermorgen". In noch stärkerem Masse aber tritt der gemachte Gewinn in seinem letzten Werke, dem (auf nebenstehender Seite abgebildeten) „Champagnerlied", hervor. Es ist kein Freilichtbild, dieses Porträt von Francesco d'Andrade. Es ist in Bühnenbeleuchtung gemalt. Der berühmte Sänger steht zwischen Coulissen vor einem Gartenprospekt. Im weissen Atlaskostüm des Don Juan, hat er eben mit siegreichem Lächeln den letzten Ton der Mozartschen Arie gesungen, schwingt grüssend in der Rechten seinen weissen Handschuh und scheint den Beifall der Zuschauer im Ohr



Fünfte Ausstellung der Berliner Secession ● ●

●●● MAX SLEVOGT ●●●
DAS CHAMPAGNERLIED



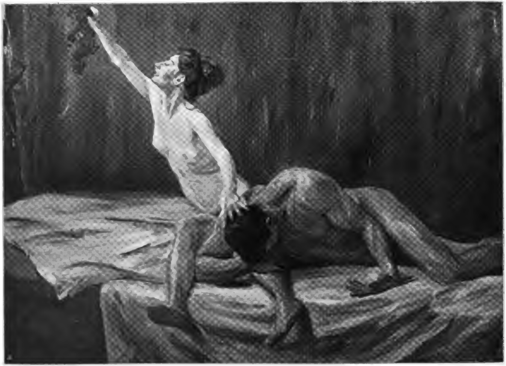
HUGO FREIHERR VON HABERMANN BACCHANTIN

Ausstellung der Berliner Secession

zu haben. Ganz merkwürdig, wie die geistreiche, leichte und flüssige Art der Malerei zu dem Objekt der Darstellung stimmt. Sie ist genau so rassig, stark und elegant wie die Erscheinung des portugiesischen Sängers. Man kann hier nicht wohl mehr von einer direkten Beeinflussung durch Manet sprechen. Slevogts Talent deckt sich vollkommen mit der gestellten Aufgabe, hat aber durch die Berührung mit Manet eine Veredelung der Ausdrucksmittel erfahren, die ihm zum Vorteil gereicht und den Maler als künstlerische Persönlichkeit beachtenswerter denn je erscheinen lässt. Dieser d'Andrade gilt mit Recht als „clou" der Ausstellung.

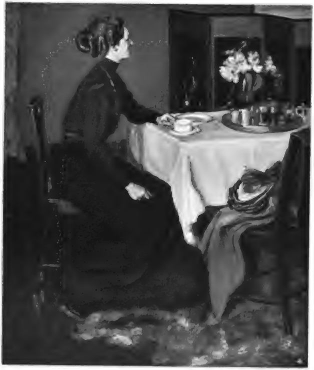
Gegen Slevogt treten die jüngeren Berliner Maler, die unter der Fahne des von Manet inaugurierten Impressionismus fechten, zurück, weil sie teils kein so grosses Können einzusetzen haben, teils noch keine ausgesprochenen Individualitäten sind. Immerhin bietet **Ulrich Hübner** in seiner „Loge im Metropol-Theater", in einer sonnenbeleuchteten „Strasse" und in einem Damenporträt (Abb. s. S. 442) so viel Gutes, Gelungenes oder lobenswerte Absicht, dass man die besten Hoffnungen haben darf. In dem gleichen Sinne, wenn auch noch nicht ebenso erfolgreich, machen sich **Erich Hancke** (Abb. s. S. 454), **George Mosson**, **Joseph Oppenheimer**, **Leo von König** mit Bildnissen bemerkbar.

Selbstverständlich beruht das Interesse, das die Ausstellung verdient, nicht allein auf der Erkenntnis, dass Manet und die klassischen französischen Impressionisten der Berliner Kunst eine charakteristische und angenehme Physiognomie zu geben beginnen. Nicht das konsequente Hochhalten einer Richtung macht die Bedeutung einer Kunstausstellung aus, sondern die gebotene Zahl der wichtigen und eigenartigen Kunstwerke. In dem Augenblicke, wo eine Secession diesen Grundsatz vergessen würde, hätte sie ihre Existenzberechtigung verloren. Damit soll nicht gesagt sein, dass in einer Secessionsausstellung gewisse lokale Eigentümlichkeiten unterdrückt werden müssten. Es wäre durchaus kein wünschenswerter Zustand, dass die Berliner Secessionsausstellungen sich nicht von denen in München und Wien unterschieden. In Berlin kommt im Gegensatz zu München, wo ein Zug zum Romantisch-Barocken herrscht, und Wien, wo die raffinierte Verweichlichung am meisten gilt, als lokale Note ein entschieden realistisches Element zum Ausdruck. Diese Erscheinung ist sowohl darin begründet, dass die Berliner Kunst im letzten halben Jahrhundert unter der Führung von Menzel, Liebermann und — Anton von Werner gestanden hat, als auch auf einem gewissen nüchternen Sinn der Bevölkerung, dem die Realität als einziger



MAX LIEBERMANN SIMSON UND DELILA

Ausstellung der Berliner Secession

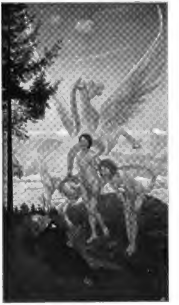


Fünfte Ausstellung der Berliner Secession ▪ ▪

ROBERT BREYER
THEESTUNDE ▪ ▪

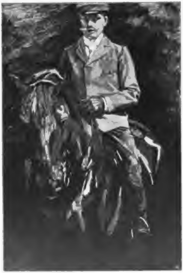
Masstab dient. Es ist ein ganz natürlicher Vorgang, dass eine Berliner Ausstellung ihren Schwerpunkt nach dieser Seite hat. Künstler, die infolge ihrer Vorliebe für die Wirklichkeit in das Münchener Milieu nicht mehr zu passen scheinen, wie Corinth und Breyer, kommen in Berlin zur glücklichsten Geltung und feiern hier, wie auch Slevogt, ihre stärksten Triumphe. Besonders fein hat sich Robert Breyer entwickelt. Seine „Theestunde“ (Abb. s. S. 438) ist, was delikaten Geschmack in der Farbengebung und gute, breite, tonschöne Malerei angeht, eines der besten Werke der Ausstellung. Nicht ganz motiviert ist die Haltung der jungen Frau, aber trotzdem: Hier ist ein Kunstwerk. Wie ausgezeichnet dann noch die Breyerschen Stilleben! Bei Louis Corinth besteht immer die Neigung, die Aufmerksamkeit des Publikums durch Sensationen zu erregen. In der Regel aber wirkt er dort künstlerisch besser, wo er nichts gewollt hat, als eine malerische Erscheinung festhalten. So kommt hier keins seiner figurenreicheren Bilder gegen das Bildnis des armen Poeten „Peter Hille“ an, das als Malerei, als Auffassung und Schilderung einer Persönlichkeit unzweifelhaft das beste Porträt vorstellt, das Corinth bisher gemalt. Sehr schöne malerische Partien hat dann das „Selbstbildnis“, besonders im Kopfe des mitdargestellten weiblichen Modells. In den beiden grossen Bildern des Künstlers „Der Fluch auf König Saul“ (Abb. s. S. 447) und die „Drei Grazien“ tritt der Zug zum Akademischen, der Corinth eigentümlich ist, ziemlich auffällig hervor, ebenso ein Mangel an Raumgefühl. Das erste Bild besitzt nur Vorder- und Hintergrund. Die Gestalten kleben aneinander. Es ist, als ob Corinth durch diese flächenhafte Behandlung den Eindruck des Akademischen, den seine Akte und Kostümfiguren leicht machen, verdecken wollte. Immerhin bleibt auch an diesen Schöpfungen noch genug anzuerkennen. Die Besorgnis im Antlitz des erschrockenen Sauls, der zornige Blick des greisen Samuels, dem jener das Gewand zerreisst, sind gut gegeben. Und die Gestalten der drei Grazien sind stellenweise vorzüglich gezeichnet und gemalt. Eine gewisse brutale Auffassung macht sie als Ganzes allerdings etwas unerfreulich.

Ungewöhnliche Fortschritte hat Philipp Franck gemacht. Seine Landschaften, die immer vor der Natur gemalt waren, fielen schon früher durch ihre Frische auf, erhoben sich aber selten über den Rang von guten Studien. Jetzt sind Bilder daraus geworden, denen durch die Einfügung von bäuerlichen Gestalten eine neue Bedeutung gegeben ist, deren besonderer Vorzug aber in der gesunden Farbe, in der breiten Primamalerei und in dem warmen, sich in ihnen äussernden Naturgefühl liegt. Auch Heinrich Hübner darf nicht übersehen werden. Er hat nicht die Geschicklichkeit seines Bruders Ulrich, aber seine Art, sich den Dingen zu nähern, ist ernster, der Ton seiner Bilder voller. Das Porträt einer Japanerin, die mit einem weissen Pudel spielt, und ein apartes Interieur geben hier einen guten Begriff von seinem Wollen und Können. Die stärkste Leistung auf dem Gebiete der realistischen Malerei in dieser Ausstellung stammt von Max Liebermann. Seit der Zeit, da er in Berlin am heftigsten bekämpft wurde, hat kein Bild von ihm so viel Aufsehen erregt und Widerspruch gefunden, wie sein neuestes Werk „Simson und Delila“ (Abb. s. S. 437). Als Malerei bedeutet es zunächst eine Rückkehr zu der früheren, auf wenige gebrochene, indessen keineswegs schwächliche Farben ge-



THOM. THEOD. HEINE DER DICHTERLING
Ausstellung der Berliner Secession

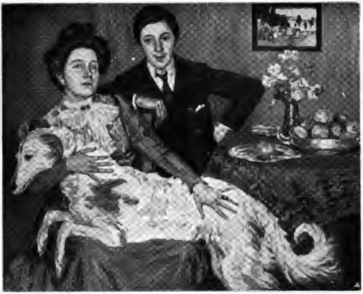
stellten Anschauung. In der Gesamthaltung steht es den „Netzeflickerinnen“ und der „Frau mit den Ziegen“ viel näher als etwa den „Badenden Jungen“ oder den „Reitern am Strande“; aber an Kühnheit und Einfachheit der Komposition, an Monumentalität des Ausdrucks ist es ihnen vielleicht sogar überlegen. Seit reichlich zehn Jahren stand die Skizze zu dem neuen Bilde in Liebermanns Atelier. Er hat also lange überlegt, ehe er sich an die Ausführung wagte. Entschlossen hat er alles Erzählende vermieden. Nichts ist da, als zwei lebensgrosse Aktfiguren gegen einen grauen, kaum als Vorhang oder Zeltwand charakterisierten Hintergrund. Mann und Weib auf einem weissen Lager. Der Mann ist erschöpft eingeschlafen. Sein Haupt ruht auf dem linken Bein des Weibes. Dieses hat, um ihn nicht zu wecken, mühsam den Oberkörper aufgerichtet und zur Seite gewendet, und hält mit der erhobenen Rechten, Triumph in den Mienen, unsichtbar bleibenden Lauschern ein Büschel Haare vom Schopfe des Mannes entgegen. Nicht einmal eine Schere deutet das Geschehene an. Es ist unmöglich, die Situation mit weniger Mitteln zu schildern. Aber das Gegebene reicht aus. Liebermann zeigt sich auf der Höhe seiner künstlerischen Weisheit, jedoch auch auf der Grenze seiner sinnlichen Ergiebigkeit. Von der heissen Glut der Stunde ist nichts im Bilde; aber es ist soviel an Ausdruck in der Erscheinung des Weibes erreicht, dass genug zu bewundern übrig bleibt. Diesen Kopf, diesen Oberkörper konnte nur ein Meister schaffen. Die Komposition in der Diagonale von der erhobenen Rechten des Weibes bis zu den Füssen des Mannes ist so eindrucksvoll, dass sie allein schon das Bild unvergesslich macht. Seit der „Frau mit den Ziegen“ hat Liebermann kein Werk von dieser inneren Grösse geschaffen. Es wäre thöricht, über Auffassung und Einzelheiten mit ihm rechten zu wollen. Er ist nicht der Schilderer grosser leidenschaftlicher Erregungen. Die Klaue des Löwen offenbart sich indessen in jedem Pinselstrich. Weniger überraschend, aber ebenfalls ein Meisterstück ist ein kleines Bild, ein in der Brandung nervös herumstampfendes Pferd, auf das sich eben ein junger Bursche schwingt. An Bewegung das Aeusserste vielleicht, das Liebermann gemalt. Selbst die konzessionierten Marinemaler könnten hier lernen, wie sich bewegte See wiedergeben lässt. Das „Altfrauenhaus in Leiden“ ist die Variation eines bereits früher von dem Künstler behandelten Themas und reiht sich älteren Bildern dieser Art von ihm würdig an.



WILH. TRÜBNER REITERBILDNIS

Ausstellung der Berliner Secession

Neben Slevogts „Champagnerlied“ und Liebermanns biblischem Bilde steht das Originalmodell zu MAX KLINGERS „Beethoven“ im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, das diese Ausstellung erregt. Es muss leider gesagt werden, dass Klingers Ruhm durch die Vorführung dieses gemalten Gipses nicht gewonnen hat. Das ausgeführte Werk mag besser wirken, aber auch schon die Konzeption allein, für die das hier gezeigte Werk doch unzweifelhaft authentisch ist, kann lebhaftes Bedenken erregen. Sie erscheint absolut unplastisch. Alle Kraft und Erfindung ist in Einzelheiten verzettelt. Ein kleinlicher Zug geht durch das Ganze vom Kopfe des Beethoven bis zu den künstlich verschnörkelten Falten des herabgesunkenen Mantels. Auffassung scheint durch Wiedergabe von Kleinigkeiten ersetzt. Der Körper ist nur Oberfläche, daher unorganisch, leblos und teigig. Die herrliche Idee allein hält kein Kunstwerk. Der Klingersche „Lisztkopf“, der hier in einem Abguss zu sehen ist, steht künstlerisch turmhoch über dieser mühseligen Arbeit und über der hier wieder ausgestellten „Büste der

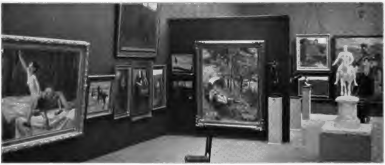


HERMANN SCHLITTGEN BILDNISGRUPPE

Ausstellung der Berliner Secession

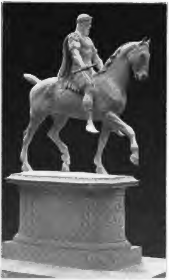
Schriftstellerin Asenjeff.“ Und auch der Maler Klinger, der einen am Strande eines bewegten und von Gottheiten belebten Meeres sonderbar die Arme bewegenden nackten „Homer“ zu zeigen hat, — man kennt die Gestalt von einem Blatte der „Brahms-Phantasie“ — vermag nicht zu imponieren. Man müsste, wollte man es als malerische Leistung anerkennen, auch ein Bild wie Stassens unerfreulich bunte „Kreuzabnahme“ (Abb. s. S. 445) gebührend als solche hochstellen. Das hiesse wieder einem geborenen Maler wie **WILHELM TRÜBNER** Unrecht thun, der hier mit zwei Reiterbildnissen (Abb. des einen s. S. 440), einer Pferdestudie, zwei Landschaften, einem Akt im Grünen, „Salome“ und dem unvergleichlichen älteren „Bildnis des Malers Schuch“ (Abb. S. 362 d. I. Jahrg.) erschienen ist. Von den neueren Arbeiten ist besonders der Reiter auf dem Braunen zu loben. Er ist zwar nicht ganz so qualitätsvoll wie das gleiche Porträt in der Düsseldorfer Ausstellung, aber dennoch ein ganz hochstehendes malerisches Kunstwerk, stark in der Farbe und wundervoll breit heruntergestrichen. Dass ein phantastischer Stoff durchaus kein Hinderungsgrund für gute Malerei, für Entwicklung von koloristischen Fähigkeiten bildet, lässt sich hier an **VICTOR MÜLLER**'s „Schneewittchen“ aufs schlagendste demonstrieren. Das köstliche, humorvolle und lichte Bildchen hält ohne Mühe fast die Konkurrenz mit dem hier vorhandenen schmelzenden „Nocturne“ von **WHISTLER** aus.

Aber mit Trübners Werken ist die Zahl der die Ausstellungen zierenden bemerkenswerten Bilder deutscher Maler keineswegs erschöpft. Allen voran wären noch einige noch nicht ausgestellt gewesene Bilder **LEIBL**'s zu nennen. Ein „Wilderer“, mit wunderbar gemalten spähenden Augen, der, wie ein paar herrliche „Hände mit einem Stutzen“, aus dem zerschnittenen Bilde Leibls „Die Wildschützen“ stammt. Ferner das Bildnis einer rothaarigen jungen Bäuerin aus der letzten Zeit des Meisters. Von **UHDE** ist die prächtige ältere Studie eines sich zum Fortgehen anschickenden Packträgers zu sehen. **KALCKREUTH** ist durch eine Sammlung von Bildern aus



Aus der V. Ausstellung der Berliner Secession

der Hamburger Kunsthalle, unter denen das Bildnis Chrysanders das interessanteste ist, und eine köstliche Gartenlandschaft vertreten, Theodor Hummel, der feinsinnige Tonmaler, durch sein von früher her bekanntes „Selbstbildnis“ (Abb. XV. Jahrg., S. 365). Josef Block hat seit Jahren kein als Auffassung und Malerei so gelungenes Porträt geschaffen wie seinen „Träumer“ (Abb. s. S. 444), der die Erinnerung an Fantin-Latours schöne Arbeiten wachruft. Paul Baum excelliert mit einigen vortrefflichen impressionistischen, Curt Herrmann mit amüsanten neo-impressionistischen Landschaften. Leistikow bietet mehrere ernsthafte Landschaften, wie man sie in diesem Winter bereits bei Cassirer sah. Ein selbständiges Talent scheint in Friedrich Latendorf heranzuwachsen, der einen seltsam biedermeierischen Neu-Strelitzer „Tiergarten“ und einen mit malerischer Empfindung gesehenen „Kuhstall“ vorführt. Ludwig v. Hofmann zeigt ältere Werke, ein „Verlorenes Paradies“ in guter Farbengebung (Abb. IX. Jahrg. S. 296), ein auf delikates Grau gestelltes „Idyll“ und eine Gruppe „Badender Mädchen“ (Abb. s. S. 451). Dora Hitz und Lepsius geschmackvolle Damenbildnisse, Neven-Du-Mont ein Selbstbildnis (Abb. s. S. 434), das ungleich selbständiger wirkt als seine früheren Bilder. Linde-Walter lässt neben einer „Waschküche“ wieder ein gut gemaltes „Kinderfrühstück“ sehen (Abb. s. S. 444). In Karl Walser haben Th. Th. Heine und Vuillard einen Nachahmer gefunden. Bei Martin Brandenburg tritt neuerdings ebenfalls die Neigung, die Palette aufzulichten, hervor. Sein grosses Bild „Hoch oben“ hat im Landschaftlichen schöne Momente. Weniger glücklich erscheint die aufgepfropfte „Idee“. Ein anderes Werk des Künstlers „Cadmus“ hat wieder Gutes in der Idee, ist aber im Wirklichen verfehlt. Es fehlt der Ausstellung nicht an guten Schöpfungen von Hans Thoma und Theodor Hagen.

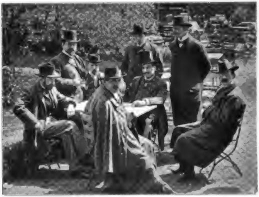


LOUIS TUAILLON (Berliner Secession) ENTWURF EINES KAISER-FRIEDRICH-DENKMALS

Aus der V. Ausstellung der Berliner Secession

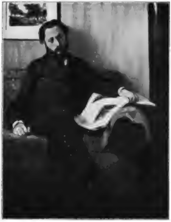
Schlittgen (s. S. 441), **Strathmann** und **Th. Th. Heine** (s. S. 439) halten die Fahne der originellen Münchner Kunst hoch. **Wassily Kandinsky** (München) imitiert nicht ohne Glück den Spanier Anglada. **Pottner** und **Hermann Bruck** gehören fast schon zu den Berlinern, ebenso **Philipp Klein**. Zum erstenmale ist die Beteiligung der Münchener Secession in der Ausstellung der Berliner so unwesentlich, dass man sie kaum bemerkt. Man darf sich für Berlin freuen, dass die von Isarathen angedrohte Boykottierung so gegenstandslos für die Güte dieser Ausstellung geblieben ist.

(Der Schluss folgt im nächsten Heft)

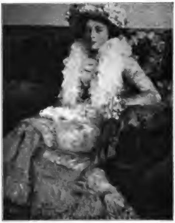


Der neue Vorstand der Berliner Secession

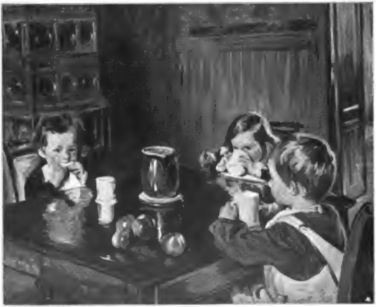
1 Max Liebermann
2 August Gaul
3 Max Slevogt
4 Fritz Klimsch
5 Louis Corinth
6 Ludwig von Hofmann
7 Walter Leistikow
8 Paul Cassirer (Sekretär)



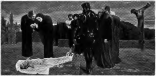
JOSEF BLOCK DER TRÄUMER



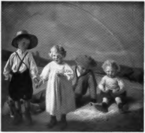
ULRICH HÜBNER BILDNIS



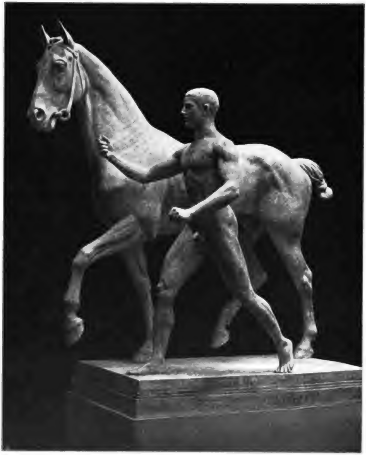
HEINR. ED. LINDE-WALTHER BEIM FRÜHSTÜCK



FRANZ STASSEN KREUZABNAHME

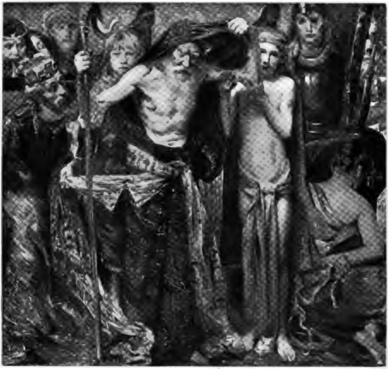


JACQUES EMIL BLANCHE DER REGENBOGEN



Fünfte Ausstellung der Berliner Secession ● ●

LOUIS TUAILLON ●
DER ROSSELENKER

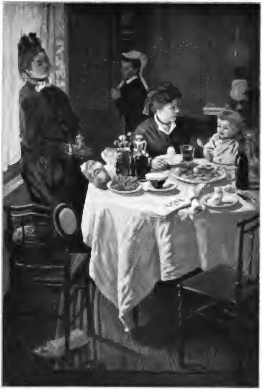


LOUIS CORINTH
(Berliner Secession)

DER FLUCH AUF KÖNIG SAUL
(I. Buch Samuelis, Kapitel 15)

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. Die sächsische Regierung hatte in den Staatshaushaltsvoranschlag u. a. 80000 M. zur Förderung der Plastik und Malerei unter den lebenden Künstlern eingestellt. 60000 M. beträgt der übliche Kunstfonds zur Herstellung von Werken der Monumentalkunst, 20000 M. wurden gefordert zur Bildung eines weiteren Fonds für Ankauf von Bildhauerarbeiten. Begründet ward diese neue Forderung damit, dass für das Aufblühen der Bildhauerkunst die anregende Pflege der Kabinetts- und Kleinplastik von höchster Wichtigkeit sei — dies zeige namentlich das Beispiel Frankreichs und Belgiens —, dies werde jedoch nur dann allgemein zu erreichen sein, wenn der Staat durch Bethätigung seines Interesses vorangehe, da der Kreis des kaufenden Privatpublikums für Werke der Plastik bei uns wesentlich kleiner sei, als für Werke der Malerei. Für die 20000 M. sollen von einheimischen Künstlern Bildwerke der freischaffenden Kunst aus echtem und edlem Material erworben werden, für deren Unterbringung die staatlichen Museen und Repräsentationsräume ausreichende Gelegenheit bieten würden. Die Finanzdeputation der zweiten Kammer sprach sich einstimmig für Bewilligung der geforderten 20000 M. aus und zwar wies sie zur weiteren Begründung auf den gegenwärtigen Notstand hin, der von den Künstlern ganz besonders empfunden werde, weil man in Zeiten der Not an der Kunst zuerst spare. Beweisend sei aber besonders der ungewöhnlich starke Zudrang der Bildhauer Deutschlands zu den Denkmalskonkurrenzen. In Gotha beteiligten sich an dem Wettbewerbe um das Denkmal Herzog Ernsts des Frommen, das nur 30000 M. kosten sollte, nicht weniger als sechzig Bildhauer. In Hamburg wurden zum Bismarck-Denkmal, für das



CLAUDE MONET DAS FRÜHSTÜCK

Ausstellung der Berliner Secession

eine halbe Million zur Verfügung stand, gar an zweihundertvierzig Entwürfe eingeliefert. Man hat berechnet, dass in beiden Fällen der Aufwand für die Herstellung der eingesandten Skizzen die Herstellungskosten des Denkmals selbst übertreffe. Was also der eine Künstler gewinnt, dem die Ausführung des Werkes endgültig übertragen wird, das bedeutet einen Verlust für die Gesamtheit der an der Konkurrenz beteiligten Künstler und darunter naturgemäss der weniger bemittelten und beschäftigten unter ihnen. (Bei den Konkurrenzen der Architekten ist das von jeher so gewesen!) Es ist dies ein schlagender Beweis dafür, dass die Denkmalskonkurrenzen der Not in den Bildhauerkreisen nicht nur nicht abhelfen können, sondern sie häufig nur noch steigern helfen. Auch die direkten Denkmälerbestellungen des Staates und der Gemeinden können hier nur wenigen Hilfe bringen und kommen naturgemäss nur den bekannteren Künstlern zu gute. Es bleiben daher nur zwei Mittel übrig, um den Künstlern zu helfen: Einerseits die Gewährung von Mitteln zur Ausführung von Bildwerken in *dauerndem* Material, die dem freien Schaffen der Künstler entsprungen sind. Das ist der Weg, den die Stadt Dresden zu beschreiten versucht. Andrerseits aber die Förderung der *sogenannten plastischen Kabinettskunst,* d. h. der Bildhauerei, die für den Innenraum und das Haus arbeitet, im Gegensatz zu der monumentalen Denkmalskunst. Diesen zweiten Weg will auf Anregung von Georg Treu (Direktor des Albertinums) und Bildhauer Prof. Robert Diez die sächsische Regierung beschreiten. Die Finanzdeputation empfahl die Bewilligung der 20000 M., knüpfte jedoch an die Bewilligung den bestimmten

Wunsch, dass die Zuwendung aus diesem neuen Fonds möglichst *nur den Künstlern* zu teil werden möge, die neben der Bedürftigkeit durch ihr Talent die Gewähr bieten, dass sie in ihrem künstlerischen Fortkommen dadurch gefördert werden können. Die zweite Kammer hat die 20000 M. neben den 60000 M. bewilligt, dafür aber leider 20000 M. an der Summe für die kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft gestrichen. — Heinrich Epler's überlebensgrosse Gruppe ›Zwei Mütter‹, welche die Stadt Dresden 1899 in der Deutschen Kunstausstellung ankaufte und in Bronze ausführen liess, ist kürzlich in der Bürgerwiese zu Dresden, in der Nähe von Heinrich Bäumers Venus- und Amor-Gruppe an einem Teiche aufgestellt worden. Das früher schon gewürdigte Bildwerk stellt eine mächtig bewegte Scene aus der Sintflut dar, ein Weib, das mit einem Säugling sich gegen ein Tigerweib wehrt, das mit seinem Jungen den Platz auf dem schützenden Felsen erklimmen will, der nur für ein Paar gross genug ist. — An der Akademie der bildenden Künste sind die Maler Richard Müller und Osmar Schindler jetzt definitiv angestellt worden. *

WÖRISHOFEN. In der Konkurrenz um ein Reklame-Plakat für den Kurort Wörishofen unterstanden dem Urteil des Preisgerichts hundertsiebenundfünfzig Einsendungen. Die ursprünglich in Aussicht genommenen drei Preise (600, 300 und 100 M.) mussten fallen gelassen werden, dagegen wurde die Preisverteilung im Rahmen der ausgesetzten Gesamtsumme (1000 M.) wie folgt vorgenommen: Erster Preis (500 M.) Kunstanstalt Grimme & Hempel A.-G. in Leipzig für den von Fritz Rehm (München) stammenden Entwurf, zwei zweite Preise (je 125 M.) Hannah Kolb (Ebersberg bei München) und Martin Rohrlapper (Raditz bei Dresden), zwei dritte Preise (je 100 M.) Fritz Faber (München) und Michael Kandel (München), vierter Preis (50 M.) Adolf Wolf-Rothenhan (Wien).

KÖNIGSBERG. Heinrich Wolff, welcher jetzt auch einer der unseren ist, hat mit seiner Gattin Elisabeth Wolff-Zimmermann im Salon Neue Kunst eine grössere Kollektion von Radierungen, Originallithographien, Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen ausgestellt, welche alle von einer grossen Fertigkeit in der Zeichnung und ungemeinen Frische, die Radierungen von einer Vielseitigkeit der Technik zeugen, welche alles hier bis jetzt Gesehene weit hinter sich lassen. Es sind zum grössten Teile Köpfe und Figuren aus dem täglichen Leben, aber so charakteristisch erfasst, vor allem in den Radierungen von Heinrich Wolff, dass sich Königsberg nur gratulieren kann, eine solche Lehrkraft für seine Akademie gewonnen zu haben.

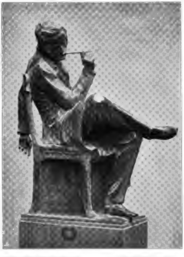
BRESLAU. Im Wettbewerb um ein Plakat des ›Vereins zur Hebung des Fremdenverkehrs‹ erhielt den ersten Preis und Auftrag zur Ausführung der Maler L. Schuh in Hannover, zwei Ehrenpreise wurden Moriz Heymann und Paul Junghans, beide in München, zuerkannt.

BUDAPEST. Bei der Frühjahrausstellung (über die an anderer Stelle dieses Heftes spezieller berichtet wird) gelangten folgende Medaillen und Preise zur Verteilung: Die grosse goldene Staatsmedaille für ausländische Künstler erhielt das Bild ›Girgenti‹ von René Ménard-Paris. Kleine goldene Medaillen für ungarische Künstler erhielten: ›Schnitter‹ von Janos Vaszary und ›Idylle‹ von Gustav Magyar. Den 4000 Kronen-Preis des Vereins für bildende Künste erhielt: ›Lajos Mark's ›Damenporträt‹. Den Ráth-Preis von 600 Kronen das Bild ›Dame in Schwarz‹ von Andor Boruth und den Eszterházy-Aquarellpreis von 600 Kronen erhielt Gyula Hary's Kollektion. A. T.

BERLIN. Eine von Fritz Klimsch geschaffene Marmorbüste des Rechtslehrers Rudolf v. Gneist kam in der Aula der hiesigen Universität zur Aufstellung.

KOPENHAGEN. Stephan Sinding hat von einem Dresdener Kunstfreund den Auftrag erhalten, seine ›Walküre‹, die unlängst gelegentlich deren Ausstellung bei Keller & Reiner in Berlin auch in d. Z. besprochen wurde, in Elfenbein und Bronze auszuführen. Ein anderes Werk des Künstlers ›Mutter Erde‹ wird zur Zeit in Italien in Marmor ausgeführt, um alsdann der hiesigen Glyptothek einverleibt zu werden.

MÜNCHEN. Die für die Wittelsbacher Brunnen-Denkmäler in Zweibrücken und Reichenhall veranstalteten engeren Konkurrenzen haben ihre einstweilige Erledigung dahin gefunden, dass für das Denkmal der erstgenannten Stadt der Entwurf des Bildhauers August Drumm in Betracht gezogen werden soll, doch hält das Preisgericht vor definitiver Auftragserteilung eine bessere Durcharbeitung des Entwurfes für wünschenswert. Für den Reichenhaller Brunnen wurde der Entwurf des Bildhauers Karl Killer empfohlen, aber auch in der Voraussetzung, dass der Künstler in verschiedentlicher Hinsicht eine Umarbeitung vornehmen wird. Von deren Ausfall soll der eventuell endgültige Vorschlag des Preisgerichts abhängig gemacht werden. — An



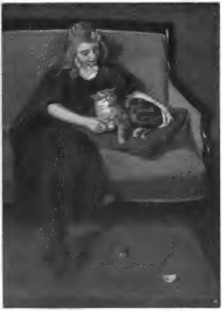
THEODOR VON GOSEN ·HEINRICH HEINE·
Ausstellung Berl. Secession *(Bronzestatuette)*

der *kgl. Akademie der bildenden Künste* sind für das Sommersemester 1902 im ganzen 318 Studierende inskribiert worden. Nach der Staatsangehörigkeit getrennt entfallen auf Bayern 91, Preussen 54, Sachsen 14, Württemberg 12, Baden 7, Elsass-Lothringen 11, übrige deutsche Bundesstaaten 21, Oesterreich-Ungarn 46, Russland 18, Donaufürstentümer 11, Griechenland 3, Italien 2, Schweiz 14, Holland 2, Grossbritannien 3, Schweden und Norwegen 1, Vereinigte Staaten von Nordamerika 7 und Südamerika 1 Studierender. 251 Herren besuchen die Maler-, 59 die Bildhauer- und 8 die Radiererklassen.

GESTORBEN: In Graz der Direktor der Steiermärkischen Landes-Bildergalerie, Heinrich Schwach, dreiundsiebzig Jahre alt; in Paris am 13. Mai der Landschaftsmaler Cam. Bernier; ebenda am 26. Mai der Maler Jean Jos. Benjamin-Constant, siebenundfünfzig Jahre alt; in Rom der deutsch-russische Maler Alexander Rizzoni.

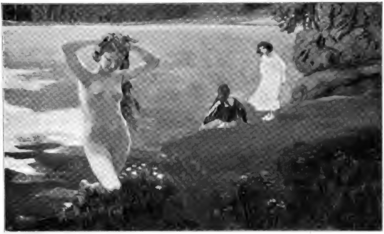
VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Man hätte dem Berliner Kunstleben wegen des arg ausgedehnten Winters in den vom grossen Publikum bevorzugten Salons wohl einen glänzenderen Saisonschluss wünschen mögen als er thatsächlich eingetreten ist. Recht schwächlich waren wieder einmal die letzten Ausstellungen in *Schulte's Kunstsalon*, worüber man sich freilich nicht zu sehr entrüsten darf, weil in der Zeit, wo die offiziellen Kunstausstellungen beginnen, unter normalen Verhältnissen die Salons so schwach besucht werden, dass die Besitzer es wagen können, auch minderwertigere Leistungen vorzuführen, die sie aus irgend welchen Gründen angenommen haben. Die Nachlassausstellungen von Wilhelm Volz und Nicolaus Gysis mussten eindruckslos bleiben, weil sie nur noch schwache Reste des ursprünglich Vorhandenen enthielten. Auch die Bilder von Cazin, Morelli und Harrison stellten nur den Abhub von reichen Tafeln vor. L. Klein-Diepold zeigte einige tüchtige Porträts und Landschaften, denen zu einer tieferen Wirkung jedoch die künstlerische Absicht und die persönliche Note fehlte. Am meisten Anregung gewährte noch eine Ausstellung von Gummidrucken der bekannten Amateure Henneberg, Kühn, Spitzer und Watzek, unter denen die Arbeiten von Kühn und Spitzer in jeder Beziehung, technisch und künstlerisch, den Preis verdienten. Die unter dem Namen ›Elbier‹ in *Schulte's* Oberlichtsaal ausstellenden sechs Dresdener Maler vermögen nur in sehr beschränktem Masse Interesse zu erregen. Der einzige von ihnen, der sich über das Uebliche erhebt, ist Arthur Bendrat. Er probiert freilich noch bedenklich herum und kann sich, wie es scheint, schwer zwischen Gotthard Kuehl, Volkmann und den Worpswedern entscheiden; aber er hat Sachen hier, wie ›das weisse Haus‹, ›Sankt Marien‹ und der ›Krahn von Danzig‹, die man nicht übersieht, weil sie mit Talent gemacht sind. Die anderen Künstler Fritz Beckert, Ferd. Dorsch, Johannes Ufer, Georg Erler und Aug. Wilkens sind fleissige Leute — nichts mehr, die — Wilkens in der Art Munthes entworfener Wandteppich ›Nott und Mani‹ beweist es — vielleicht im Kunstgewerbe am besten am Platze wären. Karl Paul Gruppe, der eine Reihe von Bildern und Aquarellen mit holländischen Motiven ausstellt, ist ein geschickter Eklektiker, dessen Arbeiten durch ihre Sauberkeit bestechen. Die von Albert Hertel, Erich Kuithan und Max Fritz herrührenden Landschaften erscheinen gleichmässig uninteressant. — *Paul Cassirer*, der nicht den Ehrgeiz hat, das grosse Publikum in seinen Salon zu ziehen, sondern den Beifall der Kenner zu erlangen wünscht, hätte es unter solchen Umständen sehr leicht, Schulte in den Schatten zu stellen, aber er verschmäht augenscheinlich die billigen Erfolge und bleibt weiter bemüht, den Besuchern seiner Ausstellungen nur die anregendste Art von Kunst zu zeigen. Er macht dabei freilich oft nicht geringe Ansprüche an das Kunstverständnis seiner Abonnenten. Schulte dürfte es garnicht wagen, seinem Publikum mit einer Sammlung von Lithographien so altmodischer Leute wie Daumier, Gavarni und Monnier unter die Augen zu gehen. Man würde nicht verstehen, warum er dieses thäte. Die Habitués bei Cassirer waren entzückt, diese Vorläufer der Künstler der ›Jugend‹ und des ›Simplicissimus‹ in ihren wichtigsten und schönsten Arbeiten kennen zu lernen, und beneideten den glücklichen Besitzer dieser kostbaren Sammlung, Herrn Eduard Fuchs in München, um diesen wohl zweihundert Blätter umfassenden Schatz. Da gab's zu studieren an diesen



MARIA SLAVONA KIND MIT KATZE

Ausstellung der Berliner Secession



LUDWIG VON HOFMANN — BADENDE MÄDCHEN

Ausstellung der Berliner Secession

prächtigen Serien der ›Actualités‹, ›Carricatures‹, der ›Bas-Bleus‹, der ›Moeurs conjugales‹, ›Bons bourgeois‹, ›Baigneurs et Baigneuses‹ und der ›Ollen Griechen‹ des bitteren Menschenverächters Daumier, an den die Pariser Eleganz verherrlichenden ›Masques et visages‹, an ›Thomas Vireloque‹ und den ›Vieilles Lorettes‹ des erst so liebenswürdigen und später so spottsüchtigen Gavarni und an den köstlichen Spiessbürgerlichkeiten des behäbigen Monnier. Und während jetzt in allen Berliner Kunstsalons die grösste Oede herrscht, hat Cassirer den seinen einfach und kostbar mit den Perlen seines Besitzes ausgestattet, unter denen als Neuheit das lebensgrosse Bildnis eines halberwachsenen Mädchens von Francesco Goya leuchtet. Sehr fein ist daran der von grossen braunen Augen belebte Kopf und das weisse duftige Musselingewand. An den entblössten Armen scheint herumgearbeitet zu sein. Die helle Gestalt — in der rechten Hand hält das hübsche Kind ein paar Narcissen — steht auf einem Wiesenplan effektvoll gegen eine schwärzlich-grüne Landschaft. Neu ist auch ein wunderschöner Sisley ›Umgebung von Marly‹, im Vordergrunde Weinstöcke, hinten weisse, sonnenbeschienene Häuschen und darüber der sanfteste weissblaue Frühlingshimmel. Man findet ferner zwei tonschöne ältere Landschaften von Pissaro ›Pommiers à Pontoise‹ (1868) und die ›Dorfkirche‹ (1870). Eine in Berlin ziemlich unbekannte Erscheinung, den Marinemaler Eugène Boudin, lernt man in einer grösseren Kollektion von Bildern kennen. Er vertritt einen gemässigten Impressionismus und hat einmal zur Popularisierung dieser Richtung beigetragen. Sicherlich ist er kein geringer Künstler; aber man hat das Gefühl, er kokettiert ein wenig mit dem Publikum, das saubere Zeichnung verlangt und für die suggestiven Reize der Farbe kein Verständnis hat. Seine Sachen sind Kunsthändlerbilder im vornehmsten Sinne. Uebrigens sind einige von Boudins Arbeiten entschieden geistreich, so die kleine Leinwand ›Sur la plage‹ mit den in der Sonne sitzenden Badegästen, oder ›Etaples‹, dessen sonderbarer Kirchturm und kleine Häuschen sich in einem blauen See spiegeln. Als Marinemaler leistet er ganz Hervorragendes. Bilder, wie die ›Crevettenfischer‹, ›Bassin de Deanville‹, ›Vue d'Antibes‹ oder ›Le marais de Deanville‹ mit der wunderbaren grossen Luft, dem spiegelnden Sumpf, links eine von Menschen belebte Promenade, rechts das offene Meer, sind die Arbeiten eines aufmerksamen Beobachters der Natur und eines geschmackvollen Malers. In einem ›Canale grande‹ lässt der Künstler freilich aus, vielleicht um der Trivialität der üblichen Venedigbilder aus dem Wege zu gehen. Die übrigen in der Ausstellung vorhandenen Bilder sind von früheren Gelegenheiten her bekannt: Slevogts ›Scheherezade‹, sein in der Frische und Wahrheit der Farbe an Manet heranreichendes ›Maximilianeum‹, das Selbstbildnis mit den beiden Damen im Hintergrund; Liebermanns sonniger ›Schweinemarkt‹, Monets ›Déjeuner sur l'herbe‹, ›Landhaus‹, ›Blick auf die See‹ und ›Amsterdamer Kanal‹; verschiedene Arbeiten von Ulrich Hübner, Trübners ›Adam und Eva‹, das ›Damenbildnis‹ von Degas und dessen ›Plätterin‹. Aber kann man gute Bilder oft genug wiedersehen! Sie gewähren immer aufs neue Genüsse und Erhebung, während schlechte neue Bilder stes bedauern lassen, dass man kostbare Zeit opfert, ohne den geringsten Vorteil aus der Bekanntschaft mit ihnen zu erlangen. H. R.

BUDAPEST. Die Hauptanziehungskraft unserer diesjährigen Frühlings-Ausstellung bildet die Kollektion englischer Bilder, welche George Sauter zusammengestellt hat, und die Kollektion Eugen Bracht's. Die erstere zählt von sechsundzwanzig

Künstlern vierundfünfzig Werke, alles Arbeiten von hervorragender künstlerischer Bedeutung. Sie steht der vorjährigen Dresdener englischen Abteilung, welche ebenfalls G. Sauter zusammengesucht hatte, in nichts nach, ja man behauptet, dass sie sogar besser wäre als die Dresdener. Zu den besten Stücken gehören die Porträts von NEVEN DU MONT, G. SAUTER, HARRINGTON MANN, ebenso die Landschaften von E. A. WALTON, H. MUHRMANN, BERTRAM PRIESTMAN, JOHN LAVERY, TH. AUSTEN BROWN. Von eminent malerischem Reiz sind auch die Radierungen von J. PENNELL, die Lithographien von OL. HALL und einige prächtige Zeichnungen von E. SULLIVAN. Den grossen Mittelsaal der Kunsthalle nimmt EUGEN BRACHT mit dreiundvierzig Bildern und Studien ein. Ich glaube, es ist dies zum grossen Teile dieselbe Kollektion, welche im vergangenen Jahre in Berlin zu sehen war und welche die neue Richtung des Künstlers vollständig zur Anschauung bringt. Das seiner früheren Richtung entstammende Bild ›Der Berg Sinai‹, welches ebenfalls hier ist, zeigt den Unterschied zwischen früher und jetzt sehr deutlich. Von den übrigen deutschen Bildern sind besonders hervorzuheben die kräftig gemalten Landschaften von FRITZ BAER, die fein stilisierten und ernst gestimmten Bilder von HERMANN URBAN und CARL PIEPHO, eine poetische Mädchenfigur ›Der Frühling‹ von FR. STUCK, dann zwanzig flott gemalte Aquarelle von HANS BARTELS, Ergebnisse einer Mittelmeerreise, zwei kleine sehr schön gestimmte Bilder von HANS BORCHARDT, eine ›Idylle‹ von LEO PUTZ von brillanter Farbe. Der vom Staate angekaufte A. BÖCKLIN ›Kentaur in der Schmiede‹ ist auch ausgestellt. Von IGNACIO ZULOAGA sind fünf Bilder ausgestellt, von welchen besonders zwei Stierkämpfer hervorragen. Von den Franzosen ist RENÉ MÉNARD durch eine Landschaft ›Girgenti‹ mit prächtig gemalter Luft vertreten, LE SIDANER, HENRI DUHEM und GEORGES COSTEAU's Bilder zeichnen sich durch geschmackvolle Auffassung und vornehme Farbe aus. Unsere ungarischen Künstler haben in dieser Gesellschaft einen etwas schweren Stand, was übrigens gar nicht so schwer zu erklären ist. Die ausländischen Bilder sind ausgesuchte Werke von namhaften Meistern, während wir Ungarn die Produktion des letzten Winters brachten — Gutes und minder Gutes, bewährte Künstler und Anfänger. — L. HOROVITZ, F. LASZLO haben je ein Porträt ausgestellt, F. SZENES eine ganze Kollektion von Bildnissen, darunter einige ganz vorzügliche, L. MARK zwei weibliche Porträts von sehr feiner Farbe, ebenso A. BORUTH ein stark an Velasquez erinnerndes weibliches Porträt. Von den Bildnissen GYULA STETKA's will ich besonders das des Malers Ig. Ujváry hervorheben; auch J. KNOPP hat einige tüchtig gemalte Kinderbildnisse ausgestellt. Besonders gut ist MIKSA BRUCK durch ein Interieur vertreten. IMRE REVESZ wollte in einem Triptychon die ungarische Tiefebene — die Puszta — charakterisieren; es ist ihm jedoch trotz der schönen Einzelheiten, welche sein Bild aufweist, nicht geglückt. Gut wie immer sind die Bilder von D. SKUTECZKY, IG. UJVARY, GUST. MAGYAR, O. MENDLIK, A. EDVI-ILLES, L. SZLANYI und J. VASZARY. GYULA HARIJ hat das Ergebnis einer Studienreise in Italien ausgestellt und gezeigt, dass man auch von Italien Neues bringen kann, wenn man ein frisches Auge und gute Beobachtungsgabe besitzt. Unter den ausgestellten Arbeiten befinden sich einige wirkliche Kabinettstücke. Zum Schlusse wollen wir noch M. MUNKACSY's ›Nachtschwärmer‹ erwähnen, welcher in letzter Zeit vom Staate erworben wurde; die Meinungen über Munkacsy mögen ja geteilt sein, doch vor diesem Bilde dürfte jedermann die Empfindung haben, vor dem Werke eines der grössten maitre-peintre des neunzehnten Jahrhunderts zu stehen. Von den Skulpturen sind einige kleinere Arbeiten von VAN DER STAPPEN und mehrere wunderbar gut beobachtete Tier-Statuetten von AUG. GAUL hervorzuheben. Von den einheimischen Künstlern haben ISTVAN TOTH, E. TELCS, B. HOLLO tüchtige Arbeiten ausgestellt.

A. T.

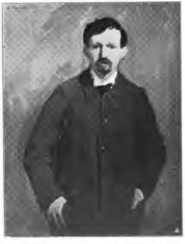
IGNATIUS TASCHNER — WANDERER
Ausstellung Berliner Secession — *(Holzstatuette)*

HANNOVER. Die neunwöchentliche siebzigste Ausstellung des Kunstvereins für Hannover ist von reichem ideellen und materiellen Gewinne begleitet gewesen. Der Katalog wies tausendvierhundertdreiundzwanzig Kunstwerke, darunter eine Reihe von namhaften in- und ausländischen Künstlern auf, die bisher in Hannover noch nicht vertreten gewesen sind. In den auf siebzehn Ober- und Seitenlichtsäle erweiterten und geschmackvoll dekorierten Räumlichkeiten des alten Museums präsentierten sich die ausgestellten Werke aufs beste und hielten die Schau- und Kauflust des Publikums bis zur letzten Stunde rege. Im Durchschnitt haben über tausend Personen pro Tag die Ausstellung besucht, eine Ziffer, die früher nicht annähernd erreicht wurde. Zweihundertfünfzig Kunstwerke im Nettobetrage von über 140000 M. wurden verkauft; sieben Bilder, die bereits früher an dieser Stelle erwähnt sind, gingen zum Gesamt-Preise von 38000 M. in den Besitz des Provinzial-Museums über. Unter den Verkäufen sind alle namhaften Kunststädte vertreten, auch das Ausland ist dieses Jahr mit grösseren Beträgen anzuführen. Berlin ist mit Feldmann, Frenzel, Hammacher, Hering, Henseler, Hoehnow, Hoffmann-Fallersleben, Kohnert, Müller-Kurzwelly, Normann, Schenker, Saltzmann, A. von Werner zu nennen; — Düsseldorf ist mit Böhmer, H. Deiters, Kirberg, Massau, Montan, Nabert, Schweitzer, — Dresden mit Kühl, Schreyer, Hölbe, — Frankfurt mit E. J. Müller anzuführen. Aus München figurieren auf der Verkaufsliste: Beckmann (†), Jos. v. Brandt, v. Bergen, Dehn, Eberle, Egersdörfer, Eilers, Firle, R. Frank, Jos. Herterich, Harburger, Kricheldorf, von Lenbach, Lipps, Röth, Schnitzel, Stuck, P. Weber, Weisser, Wenglein und Willroider; — aus Hamburg H. und M. Cramer und Oesterley, — aus Karlsruhe: Kanoldt, Köster, Ferd. Keller, Stromeyer, Tyrahn, — aus Stuttgart: Häberlin und A. Peters, — aus Barth a. d. O.: Douzette. Aus der hannoverschen Künstlerschaft, die verhältnismässig stark an der Beschickung und an den Verkäufen beteiligt war, seien nur die folgenden genannt: Brauer, Breling, Cammann, Friederich, Gundelach, Hantelmann, Heitmüller, Hermanns, Jordan, G. u. P. Koken, Mittag, Müller-Wachenfeld, Rauth, Ruwe, Täger, Voigt etc. Das Ausland ist mit vier Böcklins, Salinas und Serra-Rom, Eerdmann-Haag und Schultzberg-Schweden vertreten. Alles in allem kann der Kunstverein für Hannover mit voller Befriedigung auf seine diesjährige Ausstellung zurücksehen, die alle aufgewandten Mühen und Kosten in reichem Masse gelohnt hat, — und das Publikum, das dankbar über das Gebotene quittierte, wird die Hoffnung hegen dürfen, dass das Niveau der alljährlichen Kunstausstellung durch Fleiss und Bemühen des Vorstandes im Interesse der Kunst und des Kunstinteresses immer mehr gehoben wird. Die besten Vorbedingungen für die Erfüllung dieser Hoffnung sind ja in den reichen materiellen Erfolgen der Ausstellung gegeben. Die Gesamtsumme der Verkäufe, die alljährlich stetig und in erheblichen Progressionen steigt, stempelt Hannover schon jetzt zu einem Kunstmarkte ersten Ranges und stellt, wenn man die zahlreichen Verkäufe des Hannoverschen Kunstsalons mit in Rechnung zieht, die Stadt bereits in Konkurrenz zu den ersten deutschen Kunstzentren, — eine Thatsache, die sicher dazu beitragen wird, die Beschickung der hannoverschen Ausstellungen immer farbenreicher, mannigfaltiger und interessanter zu gestalten. Pl.

MATH. STREICHER BEWAFFNETER FRIEDE

Ausstellung der Berliner Secession

PRAG. *63. Jahresausstellung des Kunstvereines für Böhmen.* Sollte es sich bewahrheiten, dass diese Ausstellung die letzte That des Kunstvereines gewesen sei? Bei der Agitation, die von gewisser Seite gegen diese Unternehmung seit einigen Jahren getrieben wurde, wäre es begreiflich, wenn schliesslich die Leitung die Geduld verlieren würde. Aber es sind auch seitens des Ausschusses so viele Unterlassungen und Nichtbeachtung berechtigter Wünsche der Künstlerschaft, Vorschläge, welche geeignet gewesen wären, das Zusammenarbeiten beider Faktoren zu erleichtern und zu festigen, zu verzeichnen, dass es endlich einmal irgend ein Ende nehmen muss. Die Errichtung einer modernen Galerie, aus der Stiftung Sr. Majestät des Kaisers, dürfte nicht ohne Einfluss auf die Veranstaltungen des Kunstvereins bleiben und wenn nicht noch in letzter Stunde eine Reform vorgenommen wird, so dürfte das, was bisher nur so vertraulich herumgesprochen wird, wirklich noch Thatsache werden. Der Abschluss dieser Thätigkeit des Kunstvereines wäre jedenfalls ein sehr schöner; denn gerade die heurige Ausstellung konnte in jeder Beziehung als gelungen bezeichnet werden. Wie sehr sich die Raumumgestaltung im Vorjahre bewährt hat, zeigte, dass heuer gar keine Veränderungen vorgenommen wurden, ausser dass einige Kabinette neu eingerichtet werden mussten, um die Fülle der eingelaufenen Objekte unterzubringen. Die Ausstellung hatte heuer einen geradezu internationalen Charakter und unter den tausendundzehn Nummern, die der Katalog aufwies, sind alle kunsttreibenden Nationen vertreten. Auch das Kunstgewerbe trug in reichhaltiger Auswahl und durch geschickte Aufstellung zum Gelingen des Ganzen bei. Ganz hervorragend waren zwei Künstler vertreten, die man in Prag so gut wie gar nicht kannte, **HEINRICH ZÜGEL** und **GIOVANNI SEGANTINI**. Ersterer hatte bei uns noch nie ausgestellt, von letzterem war vor etwa drei Jahren ein Bild zu sehen. Heuer ist es denn doch durch Vermittlung eines ehemaligen Schülers von Zügel gelungen, denselben zur Teilnahme an unserer Ausstellung zu bewegen und es ist mit grösster Genugthuung zu begrüssen, dass sich der grosse Meister gleich mit vier ausgezeichneten Werken eingefunden hatte. Was Zügel heute als Maler bedeutet, weiss jeder, der die grossen Ausstellungen des Auslandes besuchen kann; man kann ruhig aussprechen, dass die Tiermalerei, speziell die deutsche Tiermalerei in diesem Meister ihren Höhepunkt erreicht hat. Aus dem Nachlasse Segantinis sahen wir zehn Oelbilder und zwölf Zeichnungen und so war denn unserem Publikum reichlich Gelegenheit geboten, die herrliche Eigenart, dieses leider für die Kunst viel zu früh verstorbenen Meisters, kennen zu lernen. Waren es auch nicht gerade Hauptwerke, was wir hier zu sehen bekamen, so waren sie doch vollends geeignet, die eigenartige Naturanschauung, die merkwürdige technische Behandlung, die es liebt, Farben in unvermittelter Weise und voller Reinheit nebeneinanderzusetzen, gründlich studieren zu können. In dem Saale, den im Vorjahre die Münchener »Luitpoldgruppe« innehatte, stellte sich das erste Mal eine jungpolnische Künstlervereinigung, gewissermassen eine polnische Secession vor. Frisches Zugreifen, Energie aber auch Uebertreibungen grober Art sind das Charakteristikon. Eine ganz hervorragende Kraft, besonders im Dekorativen, besitzen sie in Josef Mehoffer, dessen grosse Kartons für Kirchenfenster in grossartiger Weise moderne ornamentale Formenbildung mit kirchlich konventionellen Motiven bei ausserordentlicher Farbenpracht glücklich vereinigt zeigen, so dass sie an die beste Zeit der Glasmalerei erinnern. Ausserdem wären noch als Bildnismaler Josef Czaikowski, Leon Wyczolkowski und A. Weiss zu nennen. Julian Falat ragt durch ein interessant erfundenes, kühn hingesetztes Aquarell hervor. Auch einige talentvolle Plastiker sind zu verzeichnen. Mit einer grossen Anzahl seiner Arbeiten war auch Joh. Victor Krämer aus Wien vertreten. Aeltere Studien teils im Atelier, teils im freien Licht, wechseln mit Kompositionsentwürfen, die im Aufbau und Farbengebung viel zu viel an Rubens erinnern, Studien seiner jüngsten Orientreise, geschickt, mit viel Feingefühl für die Tonunterschiede, und mit ungeheuerer Geduld, hingesetzt, schliesslich noch eine Menge Kleinigkeiten, die der Künstler ganz gut hätte zu Hause lassen können. Alles in allem viel Talent aber wenig Persönlichkeit. Auch Adolf Wiesner, ein in Paris lebender Prager, glaubte gleich eine Kollektivausstellung machen zu müssen. Es ist ja schön, wenn man einen ganzen Saal vollhängen kann, aber die Sachen müssen doch auch so stark sein, dass sie das Interesse festhalten können. Das ist nun bei Wiesner kaum der Fall. Seine Art alles transparent zu sehen, so dass die Figuren, auch im Porträt, immer etwas durchscheinendes, so wie dünnes Porzellan haben, die daraus resultierende flaue Art der Behandlung, erwecken bei Nebeneinanderstellung mehrerer solcher Arbeiten unangenehme Empfindungen. Es wäre zu wünschen, dass sich der Künstler bei seinem Talent aus dieser irrigen Anschauungsweise herausarbeiten würde. — Erfreulich wie immer war die Kollektion Handzeichnungen der »Jugend«, und auch von sonstigen Münchenern hatten viele bekannte Namen mit mehr oder weniger charakteristischen Arbeiten zur Bereicherung der Ausstellung beigetragen. Sehr reich, wie zumeist war die graphische Kunst vertreten und man ist kaum im stande, alle die Sachen und Sächelchen anzusehen, geschweige denn zu würdigen. In der Plastik überragten alles andere die Arbeiten von C. Meunier und A. Rodin. Charpentier's Plaketten boten unstreitig mit das Anziehendste der ganzen Ausstellung. Die heimische Kunst war ziemlich gut vertreten und wenn auch noch lange nicht alle Künstler ausgestellt hatten, so bot ein Ueberblick über das Vorhandene doch einen erfreulichen Eindruck. Die Deutschböhmen hatten sich mit siebenundachtzig Werken eingestellt. Ausser E. Hegenbarth und V. v. Eckhardt erweckten die Leistungen Wenzel Wirkner's, tiefgefärbte Stimmungsbilder, C. Korzendörfer's Porträt und Japanerin, Emil Uhl's »Andacht«, Otto Tragy's »Heilige Schale«, Emil Orlik's Pastelle, Heinr. Jakesch's Miniaturbild, K. Kubin's Versuche in Tempera, G. Hellmessen's Porträt einer schönen Frau, und A. Jakesch's Studie als koloristischer Versuch weiteres Interesse. Als tüchtige Graphiker oder Zeichner bewährten sich Walther Ziegler, Heinrich Jakesch, Fritz Pontini, Rich. Müller, Hugo Steiner, Karl Schiketanz, R. Wolf, K. Schäffner, A. Pobeheim und R. Rössler, die den Vergleich mit allen ausstellenden Graphikern des Auslandes nicht zu scheuen brauchen. Als Bildhauer zeigten J. Trautzl, die beiden Wilfert's und A. Rieber Begabung und tüchtiges Können. Die tschechische Kunst war auch nur durch einen Bruchteil ihrer Kräfte vertreten und da wäre an erster Stelle einer ihrer tüchtigsten Künstler, Jos. Schusser, zu nennen, dessen grosses Bild »Fatum—Vita—Libertas«, sowie sein Porträt des Oberstlandmarschalls von Böhmen und zwei Lichtprobleme die grossen malerischen Vorzüge, und seine ernste Auffassung vom Berufe bezeigen. In A. Kalvoda, W. Jansa, F. Engelmüller, W. Radimsky, besonders aber in A. Slavicêk besitzen die Tschechen Landschafter von starker Eigenart und eminentem Können. W. Uprka ist wohl der einzige, wirklich slavische Künstler. Josef Mandl, Klusacek, R. Bem als Maler, Kafka u. Kozian als Bildhauer, alle Talente, wären noch hervorzuheben. So bot die Ausstellung in den tausendundzehn Werken ein abwechslungsreiches Bild von tüchtigem Können. — Der Künstler-Verein »Manes« hat am 10. Mai eine bis zum 15. Juli dauernde »*Rodin-Ausstellung*« eröffnet, die auch anderwärts ein grösseres Interesse hervorrufen dürfte, da sie die bis jetzt vollkommenste Kollektion der Werke dieses Künstlers bietet. Sie umfasst achtundachtzig Skulpturen und vierundsiebzig Rahmen mit nahezu dreihundert Zeichnungen und ist in einem eigens zu diesem Zweck nach den Plänen J. Kotera's errichteten Pavillon untergebracht. Eine Würdigung der das Lebenswerk des französischen Bildhauers umfassenden Vorführung sei hintangehalten im Hinblick auf eine grössere Veröffentlichung über den Künstler, die für die »K. f. A.« vorbereitet wird. K. K.



ERICH HANCKE
Berliner Secession

BILDNIS VON FELIX HOLLÄNDER

DRESDEN. Für die *kgl. Gemäldegalerie* ist nunmehr, wie angekündigt, ein viertes *Böcklinsches Gemälde* erworben worden: ›Der Krieg‹ aus dem Jahre 1896. Im Vergleich zu dem ›Sommertag‹ bezeichnet es den Gegenpol Böcklinscher Kunst: das Visionäre in wahrhaft hinreissender Ausgestaltung, Farben, Formen und Bewegungen zu gewaltigem Ausdruck gesteigert. Schon Albrecht Dürer und Peter Cornelius haben die Vision des Apokalyptikers in unvergänglichen Bildern ausgestaltet; während sie sich aber in enger Illustrierung an die Worte der Bibel (Offenbarung Johannis, Kap. 6) halten, schuf Böcklin das Bild in freier Phantasie und malerischer Anschauung um. Vier entsetzliche Reiter — Tod, Pest, Krieg und Brand — rasen in wütender Hast auf ihren Pferden über die Erde dahin. Wo ihr rasender Flug die Erde berührt, da erbebt sie und alles Leben versinkt in der roten Glut aufflammender Feuerlohe. So sehen wir vorn zur Linken den sonnigen Frieden Florentinischer Vorstadtgärten, im Hintergrunde aber umhüllt glühender Brand die gesamte Stadt. Der gewaltige Gegensatz, der sich schon hier kundgiebt, durchzieht das ganze Bild. Unten der Friede, oben die unaufhaltsame Bewegung, unten das aufregende Feuerrot, oben das unheimliche düstere Schwarz. Und dann die vier Reiter auf den unheilgierigen Rossen mit den vorquellenden Augen und den gesträubten Mähnen: der Tod, in triumphierendem Hohn die Hand in die Hüften gestemmt, die Pest mit dem geschulterten Schwert, Hals und Haupt von Nattern umzückt, den Verderbensschrei laut gellend in die Lüfte hinaussendend, daneben der Krieg, grimmig in starrer Ruhe vor sich hinblickend, der Brand mit geschwungenen Fackeln, den Mund zu dumpfem Geheul geöffnet. Dazu die drei Rosse in ihrer verschiedenen Farbe, in ihrer verschiedenen Art der Bewegung und der Raserei, dazu der unheimliche Dreiklang von Schwarz (Tod), Gelb (Pest) und Dunkelrot (Brand) auf dem schwarzen Grund: ja man glaubt an diesen dämonischen Zug der Erdenverderber und steht mit innerem Schrecken davor. Wen stört's, dass von der Gestalt des Krieges nur das Gesicht mit der metallenen Haube auf dem Schädel vorhanden ist? Dass ihm Körper und Ross fehlen? Hier ist mehr als die so leicht erreichbare Korrektheit, hier ist hinreissendes Leben, wahrhaft geschaute Phantasie, die geniale Vision eines Malerpoeten. Man darf wohl sagen: Arnold Böcklin, der grösste Maler der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ist nunmehr würdig in der Dresdener Galerie vertreten. Eine Abbildung des Werkes brachte die ›K. f. A.‹ in ihrem vierten ›Böcklin-Heft‹ (XVI. Jahrg. S. 270). *

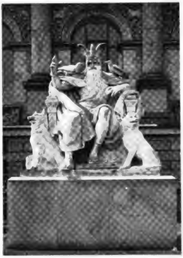
HAMBURG. Eine grosse Kunstausstellung wird nach längerer Pause im Frühjahr 1903 (1. März bis 31. April), vom Kunstverein veranstaltet, in den Räumen der Kunsthalle stattfinden. Die Ausstellung soll vorwiegend einen hamburgischen bezw. norddeutschen Charakter tragen, Einladungen werden daher nur in beschränkter Zahl ergehen. Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Kunstvereins in Hamburg, Neuerwall 14.

HANNOVER. Eine Wotangruppe des hiesigen Bildhauers Prof. Friedr. Wilh. Engelhard kam unlängst in den der Hinterfront des Provinzialmuseums zugewendeten Anlagen zur Aufstellung. Die nebenstehend gegebene Abbildung veranschaulicht das Bildwerk, das den Göttervater überlebensgross darstellt, auf den Schultern die Raben, welche ihm die Weltvorgänge melden, zu Füssen die wachsamen und kampfbereiten Wölfe.

VENEDIG. Zum Ankauf von Kunstwerken auf der nächstjährigen V. Internationalen Kunstausstellung ist von der Stadt und von privater Seite bislang die Summe von 100 000 Lire gezeichnet worden. Die erworbenen Werke werden der hiesigen Galerie moderner Meister einverleibt.

DENKMÄLER

KARLSRUHE. Aus Anlass seines Regierungs-Jubiläums hat Grossherzog Friedrich von Baden seiner Residenzstadt ein Denkmal ihres Gründers, des Markgrafen Karl Wilhelm gestiftet, mit dessen Ausführung als Reiterstandbild der Bildhauer Friedolin Dietsche beauftragt wurde.



FRIEDR. WILH. ENGELHARD WOTANGRUPPE
Aufgestellt vor dem Provinzial-Museum zu Hannover

NÜRNBERG. Das König Ludwig I. gewidmete Denkmal, eine Schöpfung des Münchener Akademie-Direktors Professor Ferd. von Miller, wurde am 8. Mai enthüllt.

LINZ. Das von dem Wiener Bildhauer Hans Rathausky geschaffene Adalbert Stifter-Denkmal ist am 24. Mai enthüllt worden.

BERLIN. Den Vereinigten Staaten von Nordamerika ist mit der Bestimmung der Aufstellung in Washington von Kaiser Wilhelm II. eine Bronzestatue Friedrichs des Grossen als Geschenk überwiesen worden und zwar ist dies eine Wiederholung des in der Siegesallee aufgestellten Standbildes von Jos. Uphues, das, abgesehen von einigen sonstigen Bronze-Wiederholungen, in einer Marmor-Replik auch schon im Park von Sanssouci Aufstellung fand. (Abbildung s. S. 561 des XV. Jahrg.)

DENKMÄLER — VERMISCHTES

HANNOVER. Das dem verstorbenen Psychiater Geh. Sanitätsrat Dr. Ferdinand Wahrendorf in dem benachbarten Dorfe Ilten errichtete Denkmal wurde am 25. Mai enthüllt. In seinem architektonischen Aufbau wurde es nach den Entwürfen des Architekten **Börgemann** hergestellt, die plastischen Schmuckstücke sind nach den Modellen des Bildhauers **Roland Engelhard**, Hannover, in Bronze gegossen. Das Monument besteht aus einem sechs Fuss hohen Obelisken, der sich aus einem halbkreisförmigen Mauerrund erhebt. Die Büste Wahrendorfs steht auf einem pfeilerartigen Ausbau unter einer baldachinartigen Ueberdachung, über der das Bronzerelief der Gattin des Verstorbenen angebracht ist. Seitlich sind an der Abschlusswand zwei Reliefs eingelassen, welche die Pflege der Kranken in der Anstalt und ihre Beschäftigung im landwirtschaftlichen Betriebe zur Anschauung bringen. Pl.

EISENACH. Das auf der Göpelskuppe, gegenüber der Wartburg errichtete *Burschenschaftsdenkmal* ist am 22. Mai eingeweiht worden. Das in Kalkstein aufgeführte Werk zeigt sich als ein etwa 36 m hoher antiker tempelartiger Rundbau von neun mächtigen dorischen Säulen und kuppelartigem Oberbau, der mit in Stein gehauenen Adlern und Charakterköpfen berühmter deutscher Männer geschmückt ist. In der inneren Halle, die einen Durchmesser von 9 m hat, haben die 2,70 m hohen Bildsäulen des Grossherzogs Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, des Beschützers der deutschen Burschenschaft, Kaiser Wilhelms I., Bismarcks, Moltkes und Roons Aufstellung gefunden, zwischen ihnen sind vier Gedenktafeln mit den Namen der 1864, 1866 und 1870/71 gefallenen Burschenschafter angebracht. Ein Deckengemälde stellt den Kampf der Asen mit den bösen Mächten dar und symbolisiert so das Anbrechen einer neuen Zeit. Mitarbeiter sind dem Schöpfer des Denkmals, Architekten Wilhelm Kreis in Dresden, die Bildhauer Selmar Werner, August Hudler und August Schreitmüller in Dresden, Hermann Hosaeus in Berlin, sowie Professor Karl Gross und Professor Otto Gussmann in Dresden gewesen.

VERMISCHTES

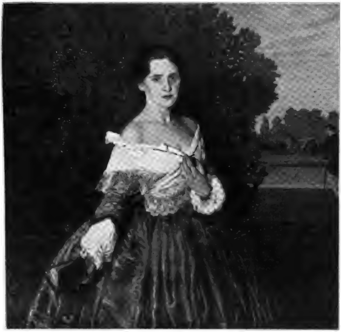
DRESDEN. *Abendmuseen und Schausammlungen.* In der König-Geburtstags-Nummer des sächsisch-konservativen Wochenblattes »Das Vaterland« spricht **Woldemar von Seidlitz**, der vortragende Rat der kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, über die Wünsche, die in der Presse laut geworden sind hinsichtlich besserer Nutzbarmachung der Kunstsammlungen für das Volk. Den Wunsch, dass die Museen um der Arbeiter willen auch des Abends geöffnet werden, hält er für erfüllbar. Doch ist hierfür Voraussetzung, dass den Besuchern auch eine mündliche Einführung in das Wesen der Kunstwerke dargeboten werde. »Eine solche Einführung in das Verständnis des Gebotenen wird durch die Beamten der Sammlungen erstmalig zu geben sein, aber nicht vor dem Publikum selbst, dessen Bedürfnissen zu genügen ihre Kräfte keineswegs ausreichen, sondern vor einer Schar von Helfern, die bereit sind, das Gehörte weiter zu übermitteln.« (Solche Führungen haben unseres Wissens schon seit langen Jahren im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen stattgefunden. Im Albertinum zu Dresden unterrichtet Georg Treu alljährlich Lehrer höherer Lehranstalten in Ferienkursen. Der Dresdner Goethebund veranstaltete in der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1901 sechs Arbeiterführungen durch Paul Schumann, im Frühjahr 1902 vier Arbeiterführungen im Albertinum durch Karl Meissner. Im Museum zu Kassel wohnten wir eines Sonntags früh einer Führung durch eine Dame bei. Archäologische Ferienkurse giebt es in Berlin, München, Heidelberg u. s. w. Man sieht, es sind vieler Orten Ansätze vorhanden, die nur benutzt zu werden brauchen. Dass solche Führungen unumgänglich sind, ergiebt sich aus dem Andrange dazu. Das Bedürfnis dazu besteht vor allem in Arbeiterkreisen, in denen ein starker Drang nach Bildung lebendig ist. In den darüber liegenden Schichten giebt es weite Kreise, die jeden Kunstsinnes und jeden Kunstbedürfnisses bar sind.) An zweiter Stelle bezeichnet W. v. Seidlitz es als möglich, jede Sammlung in eine Schau- und eine Studien-Sammlung zu trennen. In naturwissenschaftlichen Sammlungen ist diese Einrichtung schon hier und da getroffen. Auch die Kunstsammlungen sind unübersichtlich und eintönig, und sie verfehlen infolgedessen für den ununterrichteten Besucher ihren Zweck vollständig, denn er wird nur verwirrt und langweilt sich. Systematik und Vollständigkeit haben nur für die Wissenschaft Wert, werden aber weder vom ungebildeten noch vom gebildeten Publikum verlangt, das in den Museen Stätten der Belehrung, der Anregung und des Genusses erwartet. Diesen berechtigten Wunsch kann man am besten durch eine Schausammlung erfüllen, welche nur die besten Kunstwerke, diese aber in künstlerischer, weiträumiger Weise aufgestellt, umfassen muss. »Auf eine strenge Sonderung der einzelnen Sammlungsgebiete braucht dabei gar nicht gesehen zu werden; im Gegenteil kann es nur günstig wirken, wenn Gemälde, Statuen und sonstige Kunstwerke in einem und demselben Raum vereinigt werden; ebenso die Andenken an die einzelnen Landesfürsten, welche jetzt über verschiedene Sammlungen verteilt sind, weiterhin die Hauptformen der Natur aus den verschiedenen Reichen und anderseits die Hauptererzeugnisse des Kunstfleisses der einzelnen Erdteile.« Der verbleibende Teil der Sammlungen sollte dann nur zu Studien und im übrigen unter gewissen Beschränkungen der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dazu müssten wechselnde Sonderausstellungen kommen. Für die Provinzstädte endlich empfiehlt Seidlitz, eigens Kunstwerke zu Wanderausstellungen anzuschaffen. Den Gedanken, diese von den grossen hauptstädtischen Sammlungen aus zu veranstalten, lehnt er ab. Es ist aber überhaupt hoch erfreulich, dass die Gedanken der wirklichen Benützung unserer Kunstsammlungen zur ästhetischen Erbauung in den massgebenden Kreisen solche Förderung finden. *

KLINGERS BEETHOVEN

Wir sehn erstarrt den wundervollen Block,
Der wie ein Alp auf dir gelegen,
Klinger,
Wohl manch Jahrzehnt. —
Noch wogt die Meinung, droht der Menge Hass;
Erschüttert wie vorm Ausbruch der Natur
Entringt sich langsam schweigendes Verstehn. —
Einsam wie alles Grosse ragt er auf,
Dem Schmerz benachbarter als sanfter Freude;
So recht im Sinne dessen, der allein,
Genius belastet unter uns gewandelt.
So recht im Sinne dessen, dem ein Gott
Die Sprache gab,
Zu sagen was er leide.

Carl Beger

Redaktionsschluss: 31. Mai 1902. Ausgabe: 12. Juni 1902.
Herausgeber: Friedrich Pecht. — Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. Sämtlich in München.



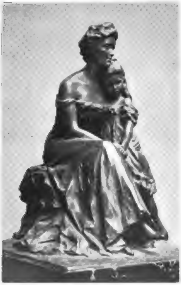
CONSTANTIN SOMOFF BILDNIS

DIE FÜNFTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von Hans Rosenhagen

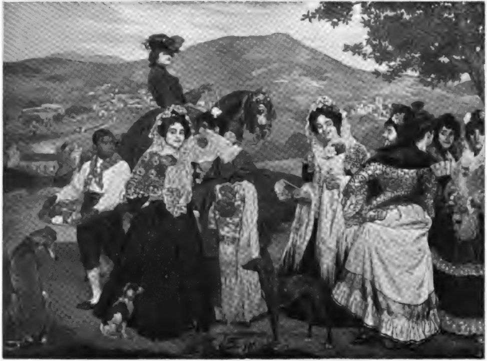
(Schluss aus dem vorigen Hefte)

Auch an hervorragend guter Plastik ist die Ausstellung nicht arm. Louis Tuaillon's grosser „Rossebändiger“ (Abb. s. S. 446 d. vor. H.), den ein Bremer Kunstfreund, Ferdinand Schütte, seiner Heimatsstadt in Bronze zum Geschenk gemacht hat, bildet selbst in einem Gipsabguss einen bemerkenswerten Schmuck der Berliner Secessions-Ausstellung. Es besitzt alle Vorzüge der Tuaillonschen Kunst: Den edlen Stil, die Fülle des Lebens und der Schönheit und jene vornehme künstlerische Haltung, die ein besonderes Kennzeichen der jungen deutschrömischen Bildhauerschule ist. Da sieht man Gefühl für Form. Wie zittert alles von Leben in diesem Pferdekörper, wie leichtfüssig und stolz zugleich bewegt sich dieser Jüngling! Neben kleineren Arbeiten des Künstlers erscheint hier auch sein Entwurf für das Charlottenburger Kaiser Friedrich-Denkmal. Man hat nicht gewagt, den ausgezeichneten Einfall, den philosophischen Kaiser als Marc-Aurel in Cäsarentracht, lorbeergekrönt, hoch zu Ross, darzustellen, zu prämiieren. Die Abwechslung in der deutschen Denkmalswüste hätte gar wohlgethan. Von Fritz Klimsch sieht man eine sehr gelungene Bronzebüste von Dr. Thoma (Peter Schlemihl) und eine elegante Porträtstatuette (Abb. s. S. 458), eine Dame mit ihrem Töchterchen darstellend. Nic. Friedrich und Aug. Kraus treten, dieser mit einer „Sandalenbinderin" (Abb. s. S. 460), jener mit einem grossaufgefassten „Athleten", in den Kreis der Bestrebungen, deren Richtung der mit der prächtigen Büste Wilhelm Bodes (Abb. I. Jahrg. S. 398 u. 399) vertretene **ADOLF HILDEBRAND** der Plastik vorgezeichnet. **AUGUST GAUL** stellt einen prächtigen „Strauss" und eine „Gänsegruppe" aus. Von Münchener Künstlern bemerkt man **TH. VON GOSEN** mit seinem „Heinrich Heine" (Abb. s. S. 449), **TASCHNER** mit einem humorvollen Vagabunden (Abb. s. S. 452), **MATHIAS STREICHER** mit der Statuette des „bewaffneten Friedens" (Abb. s. S. 453). Der Belgier **MINNE**, in dessen Arbeiten sich die steife Grazie der Gotik mit modernem Raffinement mischt, hat ausser einigen seiner langgezogenen, aber gut verstandenen Akte, seinen grossempfundenen, eine merkwürdige breite Silhouette gebenden, lotenden „Maurer" aus der Gruppe „Die Erbauer der Städte" gesandt. Das Feinste an Plastik hier stammt aber wieder von **AUGUSTE RODIN**. Seine köstliche kleine Marmorgruppe „Versuchung des hl. Antonius" (Abb. s. S. 461) — sie zierte im Frühjahr bereits die Ausstellung von Georges Petit in Paris — hat wie fast alle der besten Sachen Rodins, einen unglaublichen Reiz in der scheinbaren Halbfertigkeit, die doch im Grunde die höchste Vollendung ist, weil sie die Form durchgeistigt, sie mit dem Pulsschlag des Lebens erfüllt und dem Marmor so etwas wie Farbe giebt. Die Gestalt des Mönches, der sich in brünstigem Gebet zu Boden geworfen hat, um der Verführung zu entgehen, scheint im Kampf mit den Begierden zu zittern, die nackte schöne Teufelin, die des Heiligen Rücken benutzt, um die Pracht ihrer Glieder zu dehnen, wollüstige Windungen auszuführen. Eine schwüle Sinnlichkeit überflackert den Marmor. Rodin ist unzweifelhaft der grösste aller Rundplastiker. Von welcher Seite man die Gruppe auch betrachtet, immer hat man durch den vollendeten Rhythmus aller Linien ein herrliches Bild. Kaum minder schön ist die Bronzegruppe „Der Traum", ebenfalls ein dos-à-dos von Mann und Weib, nur dass in diesem Falle jener oben, das Weib, das im Fluge dahinzugleiten scheint, unten liegt. Sie trägt ihn auf ihrem Rücken fort. Mit zurückgeworfenen Armen tastet der Entführte nach den Formen seines holden Traumes. Ein Wunderwerk!



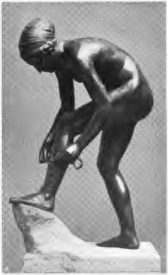
FRITZ KLIMSCH BILDNISGRUPPE
Ausstellung der Berliner Secession

Die Malerei des Auslandes giebt der Ausstellung dieses Mal nur eine Nuance, kein Gepräge. Auch ist das Beste davon nur für Kenner und ein sehr kleines Publikum. Was sieht die Mehrzahl der Besucher den fünf prachtvollen kleinen **MANET**'s, dem „Selbstporträt", dem „Stier auf der Weide" (Abb. s. S. 461), den beiden Reitern, dem „Garten" ab? Dergleichen ist zu fein, zu einfach, um zu imponieren. Und auch mit **EDV. MUNCH** wissen die meisten nichts anzufangen. Sie sehen in seinem zu einem Friese im ersten Saale der Ausstellung vereinigten Lebenswerk eher eine Verhöhnung des Hergebrachten, als eine Offenbarung neuer Schönheit. Sie haben kein Gefühl für die koloristische Begabung, die dazu gehört, mit den allerstärksten Farben zu operieren, ohne bunt zu wirken, ja gewissermassen noch Tonigkeit zu erzeugen. Sie begreifen nicht, dass der Verzicht auf die Darstellung von Details eine notwendige Folge von Munchs dekorativen Absichten ist. Sie erkennen nicht, dass hier durch die Vereinigung von brutaler nordischer Farbenlust, Anregungen Manets und Neigung zur Träumerei etwas ganz Eigenartiges entstanden ist. Munch, was man auch gegen ihn sagen kann, bleibt ein eminenter Künstler, der Neues aus der Wirklichkeit entnahm, aber auch Neues in sie hineingelegt hat. Wer Werke wie die beiden nordischen „Sommernächte", das Porträt Przybyszewskis, „Die Strasse" und „Das Sterbezimmer" (aus dem Cyklus „Lebens-



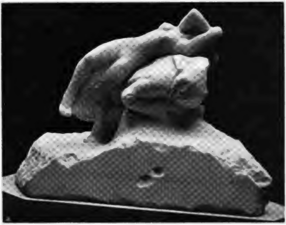
IGNACIO ZULOAGA GESELLSCHAFTSSCENE

Ausstellung der Berliner Secession — Hier reproduziert mit frdl. Genehmigung der Firma Manzi, Joyant & Cie. in Paris bilder") produzieren kann, hat Anspruch auf höchste Beachtung. Zu den Glanzstücken unter den ausländischen Bildern gehören ferner MONET's „Frühstück" (Abb. s. S. 448) mit den etwas steifen Figuren, aber dem dafür desto reizvolleren Stilleben auf dem gedeckten Tisch, an dem eben ein Baby gefüttert wird; BLANCHE's Stilleben „Fisch in Gelee" und sein stark an Kalckreuth erinnernder „Regenbogen" mit den vier Kindern auf freiem Felde. Ganz kostbar in seiner eigenartigen Herbheit ist das Bildnis einer „Dame in Blau" von dem Russen SOMOFF (Abb. s. S. 457). Man kann sich dem geheimnisvollen Zauber der Mischung von Sinnlichkeit und Melancholie im Gesicht der Schönen unmöglich entziehen. BREITNER, wohl der interessanteste Maler unter den jüngeren Holländern, lässt drei seiner besten Schöpfungen, darunter die herrliche „Ansicht von Amsterdam" und den „Schiffszimmerplatz" sehen. Ein älteres Damenbildnis von SARGENT fesselt durch geschmackvolle Toilettenmalerei. ZORN, der durch mehrere Arbeiten vertreten ist, giebt nur in dem lebensgrossen Porträt einer Dame in Strassenkostüm einen zureichenden Beweis seiner künstlerischen Kraft. Der junge ISRAELS hat sehr amüsante Bilder vom Strande, LUCIEN SIMON ein tonschönes Stillleben, die in Paris lebende MARIA SLAVONA das vorzügliche Bildnis eines Mädchens mit einer Katze neben sich (Abb. s. S. 450) und GROSVENOR THOMAS eine wundervolle Landschaft hier. Enttäuschung bereitet seinen Freunden IGNACIO ZULOAGA mit einem riesigen Bilde, das eine Gruppe von geputzten Spanierinnen mit Hunden, einer Reiterin und einem Mohrenknaben vor einer von Menschen belebten Landschaft zeigt (Abb. s. S. 459). Eine etwas unangenehme Dekorationsmalerei, die Bedenken erregen muss, weil in ihr alle Tugenden des hervorragenden Künstlers untergegangen scheinen.

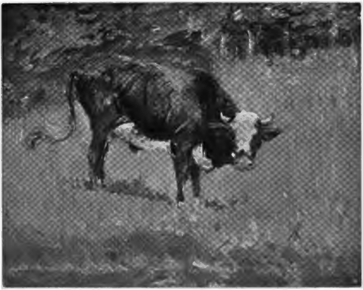


AUGUST KRAUS SANDALENBINDERIN
Ausstellung der Berliner Secession

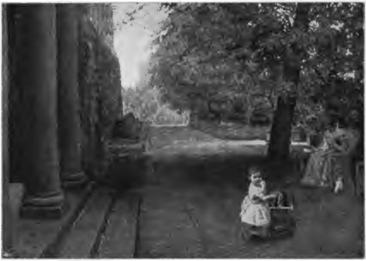
Künstlervereinigungen interessieren die Oeffentlichkeit in der gegenwärtigen Zeit ganz allein durch das, was sie in Ausstellungen leisten. Je besser diese, umso lebhafter die Teilnahme des Publikums. Nächst der Wiener Secession hat wohl die Berliner die Situation nach dieser Seite hin am richtigsten erfasst. Indem sie, unbekümmert um die persönlichen Vorteile ihrer einzelnen Mitglieder, das Niveau ihrer Vorführungen von Jahr zu Jahr zu heben suchte, hat sie nicht allein der Kunst genützt, sondern ist auch zu einem wichtigen Faktor im Berliner Kunstleben geworden. Es steht, dank ihrer Bemühungen! wesentlich besser um die Berliner Kunst, als noch vor fünf Jahren. Sie hat den Austritt von achtzehn Mitgliedern, der von diesen zu einer Staatsangelegenheit aufgebauscht wurde, ohne Schwierigkeiten überstanden. Man vermisst die Fehlenden nicht. Die Ausstellung ist gehaltvoller denn je. Alle Angriffe auf die Secession, alle Beschimpfungen derer, die ihren Bestrebungen wohlwollend gegenüberstehen, alle ungnädigen Bemerkungen über die nur in der Einbildung existierende „secessionistische Kunst" können diese Thatsache nicht auslöschen. Dass sie vielen unbequem, dass man an gewissen Stellen bemüht ist, ihre Wirkung auf die öffentliche Meinung abzuschwächen, wird keinen ehrlichen Freund der Kunst hindern, die Ansicht zu vertreten, dass diese jüngste Ausstellung der Berliner Secession zu den besten gehört, die man in Deutschland gesehen. Und noch eins: Diese Ausstellung ist wieder einmal rechtschaffen secessionistisch, weil sie den Willen zu neuen Zielen erkennen, weil sie den Glauben an eine Aufwärtsbewegung in der deutschen Kunst wieder einmal aufleben lässt. Die Berliner Secession hat in diesem Jahre aufgehört, eine Künstlervereinigung von nur lokaler Bedeutung zu sein.



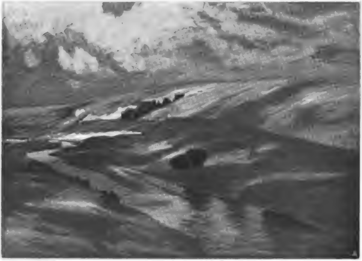
AUGUSTE RODIN DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS



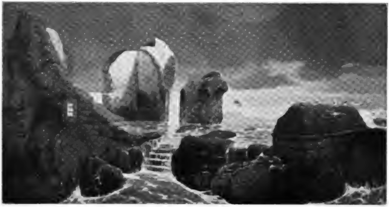
EDOUARD MANET EIN STIER



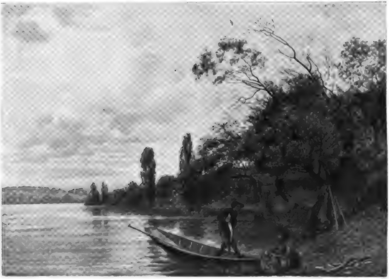
GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH KINDERBILDNIS



WALTER LEISTIKOW WOLKENSCHATTEN



CARLO BÖCKLIN RUINE AM MEER



HANS THOMA RHEINLANDSCHAFT

ZUM THEMA „KOMBINATIONSDRUCKE“: ZWEI ENTGEGNUNGEN

I.

Und dennoch! möchte ich auf den unlängst in diesen Blättern veröffentlichten Aufsatz von A. L. PLEHN (I. Jahrg., S. 346 ff.) erwidern, wird der Kombinationsdruck ganz gewiss aufblühen. Ich spreche hier von nicht mehr als eigener Erfahrung, will daher nur einmal der Kombination der Lithographie mit Radierung das Wort reden.

Mag man auch im Besitz alles technischen Raffinements sein: die Lithographie allein ist eben doch nicht geeignet, den menschlichen Körper derart vollendet darzustellen, vor allem Präzision der Kontur und Schmelz des Stofflichen zu verbinden, wie es gleicherweise die Radierung kann. Die Kreide wird stets das Fettige, Schmierige ihrer Substanz im Strich verraten, die Feder ihre Härte, der Gelatineüberdruck das spitzige der geritzten Linie. Springschaber allein lässt am ehesten Befriedigung zu, doch ein feinstes Durchfeilen der Form ist damit unmöglich. Nun frage ich aber: warum soll ein Künstler, um einen beabsichtigten Eindruck möglichst vollendet zu erzielen, warum soll er nicht Mittel, nicht *jedes* Mittel anwenden, das ihm gut dünkt? Ich gehe doch nicht darauf aus eine recht schöne Lithographie zu machen, sondern ich will darstellen! und zwar so darstellen, wie ich innerlich erschaue, erlebe! Ich sage dann, womit kann ich das erreichen — gut, das nehme ich her. Es kommt allemal und trotz aller Kennerdogmatik darauf an, was bei einer Arbeit zum Schluss herausschaut. Die Persönlichkeit, das ist alles, Kupfer ist Kupfer, Stein ist Stein. Wenn ein grosser Gedanke in schöne Form gegossen wird, so geniesst man eben, und nur ein Philister frägt, welche Legierung das Metall des Gefässes hat.

Als ich letzthin bei Käthe Kollwitz war und wir über lithographische und Kupferdrucktechnik sprachen, sagte ich, ich begriffe nicht, dass noch kein Künstler auf die Idee gekommen sei, die Schärfe, den Schmelz der letzteren mit der Farbigkeit der ersteren Technik zu verbinden. Frau Dr. K. ging darauf an einen Schrank und entnahm ihm jenes Blatt, das Fräulein Plehn in ihrem Aufsatz anführt, indem sie hinzufügte, dass auch sie sich viel von dieser Kombination verspreche. Ich muss sagen: ich fand das Blatt famos und war nicht die Spur verletzt durch die erzielte Wirkung — im Gegenteil! Beide Verfahren schlossen sich sehr schön ineinander. Ich will damit durchaus nicht sagen, dass jedes lithographische Verfahren und jedes Radierverfahren nun unbedingt zusammengehen; vielmehr das sich ergänzende in dem weiten Gebiet beider Techniken zu verschmelzen — das ist der springende Punkt; das rechte auszuwählen für das, was man sagen möchte!

Hier und da mag es ja anders sein, indes glaube ich, dass man in der Regel klar jede Technik für sich erkennen kann, auch auf Kombinationen. Dagegen lege ich aber entschieden Protest ein, dass französischen Radierungen (übrigens sind sie an und für sich vorzüglich), bei denen auf einer Platte mehrere Farben vertupft und dann gedruckt sind, der Vorzug gegeben werde vor Radierungen mit unterlegten lithographischen Platten. Vom dogmatischen Standpunkt nämlich; denn dem Begriff des ›gedruckten Blattes‹ kommt letzteres denn doch näher als jene Kupfermalerei.

J. STROHNER

II.

Auch wir glauben dem Aufsatz von A. L. PLEHN gegenüber in nachfolgenden Betrachtungen unsern entgegengesetzten Standpunkt niederlegen zu müssen, wobei wir dem Leserkreis dieser Zeitschrift gerne die Entscheidung darüber anheimstellen, welche der beiden konträren Anschauungen näher auf den Zeitwillen eingeht, welche mehr geeignet ist, modernem Kunstschaffen die Wege ins Volk zu öffnen. Im besonderen der zeitgemäss erfassten Graphik, die wie kein anderer Zweig der bildenden Kunst berufen scheint, unsere Zeit künstlerisch zu durchdringen, um dann ihrerseits, von einem ernsten Entwicklungswillen erfüllt, wieder befreiend, kulturfördernd aufs Leben zurückzuwirken.

Es scheint uns, als habe Fräulein Plehn, als sie die Anwendung kombinierter graphischer Verfahren so kurzer Hand verwarf, nicht lange genug bei der Ueberlegung verweilt, was wohl den modernen Graphiker auf dergleichen Bestrebungen hinleitete!

Die Antwort, die sie auf diese Frage findet, dürfte nur diejenigen Kreise zufriedenstellen, die in misoneïstischer Befangenheit von vornherein Gegner einer modernen, evolutionistischen Kunstanschauung sind. Sie scheint uns ebenso knapp als unrichtig und lautet dahin: Durch Anwendung kombinierter Verfahren beweise der Graphiker nur, dass sein Können nicht im stande ist, sein Wollen im Rahmen einer Technik zu erschöpfen.

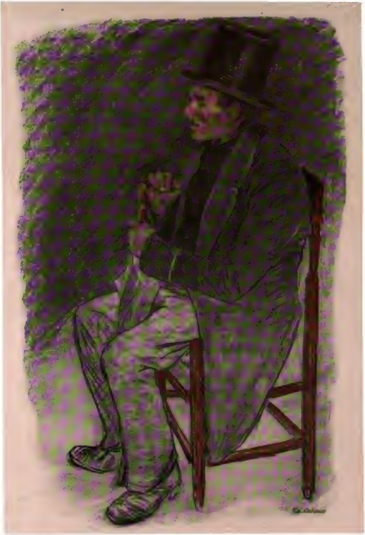
Dieser Haupteinwand, den Fräulein Plehn gegen die Anwendung kombinierter Verfahren ins Treffen führt, indem sie in ihnen nicht mehr zu sehen vermag, als ein künstlerisches testimonium paupertatis, sei hier zunächst widerlegt, und zwar dadurch, dass wir die oben gestellte Frage nach dem Ursprung der Kombinations-Bestrebungen auf unsere Art beantworten wollen:

Der neue geistige Gehalt, den unsere Epoche aus ihren technischen und wissenschaftlichen Entdeckungen, Neuerscheinungen, Fortschritten gewonnen hat, der moderne Geist, der ein modernes Leben, das in durchaus keiner realen Beziehung mehr zum Leben der Vergangenheit steht, so mächtig durchflutet, er sucht heute auf allen Gebieten geistigen Lebens in Erscheinung zu treten, gleicherweise in Philosophie wie in Kunst und Litteratur.

In all diesen Bereichen jedoch findet der neue Geist, ständig bestrebt, Form, Ausdruck, Erscheinung zu gewinnen, nur solche Ausdrucksmittel, die seiner Natur oft geradezu widersprechen, stets aber veraltet, zu eng sind, und ihn daher in seinen Manifestationen beschränken, seine freie Entfaltung und damit das Aufblühen einer neuen, allseits harmonischen Gesamtkultur hinausschieben. — Folglich durchbricht, zerstört der neue Geist die hergebrachten Formen!

Auf diesem Wege gab er uns Werke der Dichtkunst, die zum Entsetzen aller behaglichen Misoneïsten in keine der akademischen Schubladen mehr passen wollen, deren Entstehung nicht mehr auf den Gesetzen beruht, die man von früheren Litteraturen abstrahiert hat.

Neuformen, die geeignet wären, modernes Fühlen und Denken — von unmodernem so verschieden, wie das Automobil von der Postkutsche — restlos auszudrücken, können nun wohl nicht aus der Luft



FRITZ MACKENSEN STUDIE

gegriffen werden, oder ex nihilo entstehen. Ist alles Neue doch stets nur das fortentwickelte Alte, und heisst Neues schaffen doch wohl nichts anderes, als Altes unter neuen Gesichtspunkten betrachten, alte Elemente zu einander in neue Beziehungen bringen, heisst kurz gesagt: Kombinieren. Die moderne Litteratur bietet für diese Anschauung eine Menge treffender Beispiele. Sie ›zerfällt‹ nicht mehr, wie es die geistlose Rubriziersucht gelehrter Diurnisten von den früheren Litteraturen behauptet, in Epik, Lyrik, Didaktik etc., sondern jedes technische Mittel innerhalb eines und desselben Werkes ist ihr willkommen. Sie will beeindrucken, suggerieren, ins Leben wirken und sie fragt nicht darnach, in welche Haupt- und Unterabteilungen sie von einer späteren Litteraturforschung mag eingeschachtelt werden.

Ist es notwendig oder vernünftig, darüber zu jammern, dass für alte, unzeitgemässe Kunstformen die letzte Stunde geschlagen hat? Sie sind zu alt, zu brüchig, um in sich aufzunehmen, was durch sie ans Licht will: Die neue Kunst einer neuen Zeit. Die Kunst einer Zeit, die ihre Schienenstränge durch Wüsten legt, Ozeane miteinander verbindet, ihre hastig-funkelnden Telephondrähte ausspannt über einem Verkehr, einem Leben, dessen gelle Stimme selbst Schwerhörige als den Kampfruf eines neuen Gedankens erkennen müssen.

So wenig man neue Maschinen dadurch erfindet, dass man die bereits vorhandenen gründlich kennt und nach ihren verschiedenen Arten säuberlich zu klassifizieren vermag, genau so wenig schafft man neue künstlerische Ausdrucksformen, die uns so dringend notthun, dadurch, dass man in die hergebrachten Formen mit Gewalt einen Geist zu pressen sucht, für den diese Gefässe nun und nimmer stark genug sind.

Dergleichen Prokrustesthaten haben so viele moderne Bücher und Bilder stillos gemacht, denn Form und Inhalt decken sich nur bei solchen Kunstwerken, deren Geist sich seine Form selbst erschaffen.

Auch zur Graphik führte den bildenden Künstler nur sein moderner Instinkt. Sie giebt ihm bereitwillig alles, was ihm die Oelmalerei und in noch höherem Masse die Plastik verweigerten. Sie zwingt ihn zu einer höchst fruchtbaren Konzentration, führt ihn auf Grund ihrer technischen Eigenart zu einer präzisen, epigrammatisch-scharfen Formulierung seines künstlerischen Gedankens. Ihre nahen Beziehungen zur modernen Industrie (Plakat etc.), die unbegrenzte Reproduktionsfähigkeit, die sie gestattet, geben dem Künstler die Möglichkeit, zu wirken, entreissen ihn der sterilen Vereinsamung, in der er sich, ohne moderne Ausdrucksmittel, in unserer Zeit der Elektrizität und der sozialen Probleme nur wie ein tragikomischer Anachronismus empfinden könnte.

Seien wir daher der jungen graphischen Bewegung dankbar, anstatt ihren tastenden Versuchen von vorn herein mit Misstrauen zu begegnen. Nicht um eine kleine technische Meinungsverschiedenheit handelt es sich, sondern um eine bedeutungsvolle Kulturfrage: Die Graphik zeigt uns die Wege, auf denen Geist und Leben nach langer Trennung einander wieder nahen können. Stören wir also unsere Graphiker nicht in Bestrebungen, die darauf abzielen, ihrer Kunst neue Ausdrucksmittel und damit neue Kraft zuzuführen. Kombinierte graphische Verfahren mögen Stümper und Dilettanten zu geschmacklosen Ausschreitungen veranlassen, sie mögen ferner, wie auch Fräulein Plehn sehr richtig erkannt hat, den technischen Virtuosen weiter nichts sein, als eine willkommene Gelegenheit, vor einem erstaunten Publikum die Taschenspielerstückchen ihrer geistlosen und künstlerisch-unfähigen Routiniertheit glänzen zu lassen. Doch dieser Uebelstand war von je Begleiterscheinung jeder aufwärts gerichteten Kunstentwicklung. Man sollte aber bedenken, dass zur Ablehnung eines neuen künstlerischen Prinzips keineswegs die Thatsache genügt, dass dasselbe vom dilettierenden Snob und vom technischen Faiseur missbraucht wird.

Bei der Bewertung jeder neuen Methode künstlerischen Schaffens hat man sich vor allem die Frage vorzulegen: ›Was kann sie in der Hand des Meisters leisten?‹

Vom Meister, — und nur mit seinen Leistungen hat die Kunstbetrachtung zu rechnen, nicht mit denen des Schülers oder des Stümpers — vom vollwertigen Könner ist anzunehmen, dass er in jeder der ihm zu Gebote stehenden Techniken das Vollkommenste zu leisten im stande ist. Treten an ihn nun Aufgaben heran, die sich besser durch eine Kombination mehrerer technischer Verfahren, als in einer einzigen Technik bewältigen lassen, die dazu ihre äusserste Ausdrucksfähigkeit aufbieten müsste, so besteht nicht der geringste Anlass, den Könner beirren zu wollen. Im Gegenteil, die Verwendung kombinierter Techniken scheint uns ein vortreffliches Schutzmittel gegen die Gefahr des Manierismus, wie er bereits in gewissen Richtungen der modernen Radierkunst so deutlich zu Tage tritt.

Wir geben Fräulein Plehn und ihren Ausführungen Recht, sobald sie uns an den Werken irgend eines modernen Graphikers, den sie als vollwertigen Künstler anerkennt, nachzuweisen vermag, dass diese Werke, soweit sie ihre Entstehung kombinierten Techniken verdanken, mittelst einer einzigen Technik vollkommener hätten gegeben werden können.

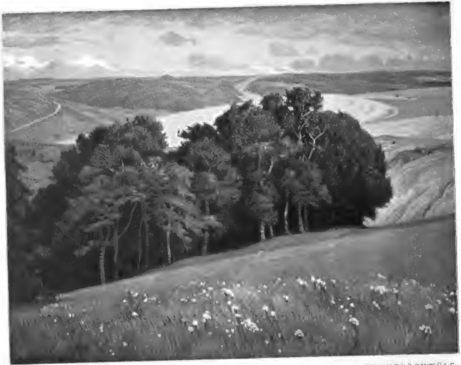
Wir glauben, dieser Nachweis dürfte schwer zu erbringen sein, denn unsere Bahnbrecher auf dem Gebiete der modernen Graphik wissen genau was sie wollen und würden der noch ziemlich in ihren Anfängen ruhenden Sache der Kombinationsdrucke kaum ihre Kraft und Zeit opfern, wenn sie sich von ihr nicht mehr zu versprechen hätten, als eine Blosstellung ihres technischen Unvermögens.

Für Mittel und Wege, die zum Ziele führen, hat der Künstler sehr feine Organe. Man lasse ihn gewähren.

Man hat hoffentlich den Eindruck gewonnen, dass uns diese Entgegnung auf einen Aufsatz, dem wir für die uns gewordene Anregung dankbar sind, von einem idealeren Agens diktiert wurde, als von jenem sterilen Widerspruchsgeiste, der sich in leider nur zu vielen der heutigen Kunstdebatten äussert. Die auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung heute herrschende Begriffsverwirrung soll nicht gesteigert, sondern gemindert werden. Darum unterlassen wir mit Absicht ein näheres Eingehen auf vieles, was uns in dem beregten Aufsatze als falsch und irreführend erscheint.

Der Leserkreis der ›Kunst für Alle‹ und der ›Kunst‹ zählt mit zu dem Publikum, aus dessen Händen der moderne Künstler seine Zukunft, die Anerkennung, den Lohn seines harten und mühevollen Ringens empfangen wird. In diesen Kreisen sollte kein Misstrauen gesät werden, hier sollten am allerwenigsten reaktionäre Anschauungen zu Wort kommen, auch wenn sie noch so ehrlich gemeint sind.

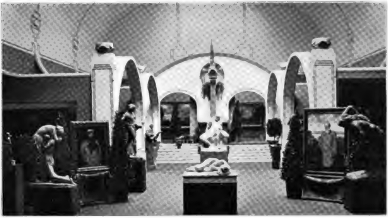
München Ernst Neumann u. Hermann Esswein



HANS VON VOLKMANN

Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung

SOMMERSCHWÜLE

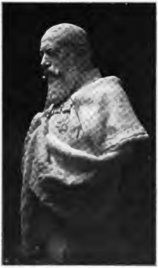


Aus dem Mittelsaal der Karlsruher Ausstellung

DIE KARLSRUHER JUBILÄUMS-KUNSTAUSSTELLUNG

Die badische Residenzstadt, die auf dem Gebiete der Kunst bisher nur als ein Ableger ihrer verschiedenen Richtungen (zuerst der Düsseldorfer und dann der Münchener Schule) erschien, ist mit einem Male durch die grossartige Jubiläums-Kunstausstellung dieses Jahres in die erste Reihe der Kunststätten gerückt, welche — von grossen Gesichtspunkten geleitet und ohne allzu ängstliches Schützen der eigenen, einheimischen Produktion — die besten Künstler des Inlandes und hervorragende Meister des Auslandes zum friedlichen Wettbewerb auf dem Gebiete der Kunst angerufen haben.

Eine Ausstellung, deren Anlass das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des in hohem Masse kunstsinnigen Landesfürsten war, konnte nicht anders, als die bewährten Traditionen, die Grossherzog Friedrich als weiser Regent stets gepflegt hat, in sein Programm aufzunehmen. Es musste hier sowohl die Kunstweise, welche in Karlsruhe immer eine Stätte der Pflege und Liebe gefunden hat, als auch diejenige, welche von aussen warmblütig hereinströmend, allen modernen Geistern sich siegesfroh zu bethätigen die schönste Gelegenheit geboten hat, vertreten sein. Die Hauptstadt Badens ist gewiss nicht undankbar gegen die Richtungen, welche sie zur Kunststadt erhoben haben, aber auch noch



HERMANN VOLZ
Karlsruher Ausstellung

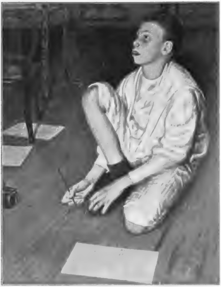
BILDNISBÜSTE: GROSSHERZOG FRIEDRICH VON BADEN • • • • •

viel weniger blind für die energischen zielbewussten Kräfte, die sie dauernd zu einer wirklich modernen Kunststätte gestalten wollen.

Wenn man die weiten Räume der Ausstellung durchwandert, so wird man freudigst überrascht von der fein durchdachten Art und Weise, mit der die ganze Anordnung gemacht ist. Nichts ist hier schablonenhaft, nichts gedankenlos traditionell, alles ist auf einen ganz bestimmten Zweck hin komponiert und sowohl die Abmessung der Säle nach Höhe und Breite, wie die überaus geschickte Wahl der Hintergründe verrät einen rastlos arbeitenden Geist, der sich wohl bewusst ist, dass hier die Kunstwerke die Hauptsache sind und dass der moderne Architekt oft mehr leistet, wenn er verschwindet, als wenn er geräuschvoll hervortritt. — Das Aeussere des Ausstellungs-Gebäudes charakterisiert sich mit vollem Recht als ein Interimsbau und was an feinem künstlerischem Reiz in diesem, immerhin beschränkten Rahmen zu erreichen war, hat uns **Friedrich Ratzel**, der geniale Erbauer des neuen Badischen Kunstvereins und der Grossherzoglichen Majolika-Manufaktur, voll gegeben. Die Farbenskala ist eine beschränkte, in fein abgewogener Weise ist ohne nennenswerten Anklang an frühere Zeit mit Weiss und Gold operiert.

Natürlich kann ein so grosses, von so hohen erziehlichen Gesichtspunkten geleitetes Unternehmen, wie das Karlsruher, ohne namhafte materielle Opfer nicht ins Dasein treten und wenn die Künstler auch aus Enthusiasmus für das Gelingen des schönen Werkes die grössten Opfer gebracht haben, so hat der badische Staat und die Stadt Karlsruhe es doch — mit bekanntem rühmlichen Verständnis für die hohe Wichtigkeit der Kunstpflege — nicht versäumt, nach *der* Seite hin helfend einzutreten, nach welcher derartige Gemeinwesen überhaupt solche Institutionen zu fördern vermögen.

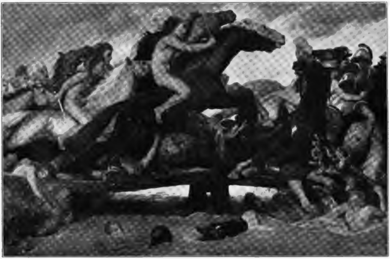
Zur Durchführung dieses, auf dem Boden Karlsruhes noch ungewohnten Unternehmens hat man in den Personen der erst neu hieher berufenen, hervorragenden und weltbekannten Meister, wie **Ludw. Dill** und **Hans Thoma** — die grosse Energie und Zähigkeit mit echtem künstlerischen Gefühl, das allen berechtigten, lebensfähigen Richtungen in der Kunst gerecht wird, vereinen — die richtigen Kräfte gefunden. Durch diese wahrhaft glückliche Wahl wurde der Mittelmässigkeit und der Verkaufsware, die wir von anderen, oft pomphaft in Scene gesetzten Ausstellungen und von unseren braven Kunstvereinen her zur Genüge kennen, das Thor strikte geschlossen. Die Aufforderungen zur Beschickung der Ausstellung sind nach reiflicher Ueberlegung einheimischen und fremden Künstlern, sowie Besitzern hervorragender Kunstwerke zugegangen. Auf diese Weise ist der internationale Charakter des Ganzen im wahren und zugleich schönsten Sinne gewahrt worden. Diesem Umstande verdanken wir eine wirklich glänzende Vertretung der französischen und eine sehr gute der englisch-schottischen Schule, — deren Meister nebenbei zum Teil als Secessionisten in ihrer Heimat weniger anerkannt wurden — sowie die einzig dastehende exquisite *Sammlung Knorr* aus München, aus dem bayerischen Staatsbesitz die herrliche Kollektion **Langhammer**, eine wahre Offenbarung in Bezug auf Vereinigung feinster schottischer Empfindungen mit deutscher Klarheit, den hochinteressanten Nachlass der beiden, allzufrüh leider



LEOP. GRAF v. KALCKREUTH

BILDNIS

Karlsruher Ausstellung



ARNOLD BÖCKLIN DER KAMPF AUF DER BRÜCKE

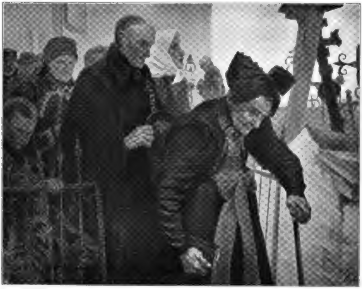
Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung — Das Original im Besitz der Kunsthandlung Hermes & Co. in Frankfurt a. M.

verstorbenen badischen, nach München übergesiedelten Künstler Wilh. Volz und Wilh. Dürr und die grossartige Kollektion Wilh. Leibl und seines genialen Schülers Wilhelm Trübner: Meisterwerke, die uns allen von den Ausstellungen der deutschen Kunstmetropole her bestens bekannt sind.

Im französischen Saale interessieren uns, um aus dem vielen Guten nur einiges herauszugreifen: Besnard mit dem allbekannten wunderbaren Porträt der Réjane, L. Simon mit dem grossempfundenen „Dorfzirkus", der melancholische Cottet, der elegante Jacques E. Blanche, der Whistlersche Farbenneurastheniker Aman-Jean, die Schilderer eleganter pikanter Weiblichkeit L. Garrido, Louis Ridel, Raffaeli und De la Gandara. Sehr auffällig durch seine intensive Doppelbeleuchtung von glühendem, flüssigem Eisen und elektrischem Licht ist der „Besuch im Hochofen" von Georges Bergès, ein echt französisches, brillant durchgeführtes Sensationsstück, neben dem die feinen, künstlerisch hochvollendeten Beleuchtungsprobleme von Gaston la Touche etwas weniger verständlich sind, aber auf den Kenner desto intimer wirken. Der berühmte Porträtmaler Carolus-Duran ist aus keiner Periode seiner Kunst so gut vertreten, wie mit seinem, der früheren Zeit angehörigen Kabinettstück „Der Fechtmeister".

Unter den Engländern, Schotten und Amerikanern excellieren der Whistler nahezu gleichkommende John Lavery mit seinen unvergleichlichen Damenbildnissen, dem sich Frank Daniell, Shannon, der anglisierte Münchner George Sauter und William Chase fast ebenbürtig anschliessen. Herrliche Werke haben auch E. A. Walton („Die Sonnenuhr"), der Rossettischüler Maurice Greiffenhagen mit seiner bekannten, etwas symbolisch aufgefassten, farbenprächtigen „Verkündigung", Brown-Morison und die intimen Stimmungs-Landschafter Priestman, Muhrman, Kennedy, Paterson und Dekkert gesandt.

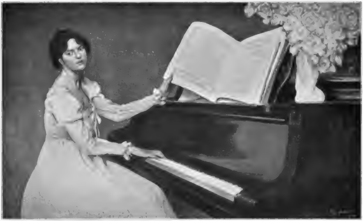
Das auf dem Gebiete der Malerei so hochstehende Belgien ist zwar sehr reichhaltig, aber lange nicht so glücklich vertreten, wie die oben genannten Länder, da hier ein kleines Missgeschick in Bezug auf die Auswahl obwaltete, indem die einheimischen beauftragten Künstler die ihnen offenbar leichter zugängliche ältere Malerei — von dem glatten aber tüchtigen Epigonen der Altdeutschen, Henry Leys, dem Damenmaler Alfred Stevens



F. WILHELM VOIGT KIRCHGANG

Aus der Kollektion der „Scholle" — Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung

Rodin, durch anderweitige Ausstellung verhindert, nicht vertreten ist, fehlt auch ein wirklicher Hauptmeister, den seine vielen geistigen Schüler — unter denen namentlich der Belgier Lagae mit seiner immerhin gewaltigen „Sühne" hervortritt — nicht vollkommen ersetzen. Sonst sind von ausländischen anerkannten Bildhauern u. a. die Belgier Lambeaux, der grosse Meunier und Vinçotte, die Franzosen Bartholomé, Injalbert und Rivière, der Medailleur Ponscarme, der Finne Vallgren und der virtuose Russe Troubetzkoy recht gut vertreten. Max Klinger hat mit seiner „Lisztbüste" ein Werk geschaffen, das in seiner wuchtigen Charakteristik zum besten der modernen Plastik gehört. Aus München erwähnen wir Th. von Gosen mit seinem reizenden „Violinspieler" (Abb. s. S. 476), Flossmann, Wrba, Hahn, Hildebrand und hauptsächlich C. Adolf Bermann, dessen intim aufgefassten Porträtbüsten von Lenbach und Konrad Ferd. Meyer, neben seiner entzückenden „Eva" besonders hochzustellen sind. Von badischen Bildhauern wären zu nennen: Hermann Volz, von dem die prächtige Büste des Grossherzogs von Baden (Abb. s. S. 467) herrührt, Frid. Dietsche mit mehreren trefflichen Werken (von denen besonders zu erwähnen ist das grosse glasierte Thonrelief der „Kreuzigung Christi", das in Gemeinschaft mit dem bekannten Keramiker Max Laeuger ausgeführt wurde. Von letzterem ist ferner noch ein reich ausgestatteter Wohnraum vorhanden, in dem sich des Künstlers feiner Geschmack für zarte Farbennuancen und für schwache Profile deutlich offenbart. Das andere Kabinett, das den rühmlichst bekannten Architekten Billing zum Schöpfer hat, zeigt lange nicht die grosse Selbständigkeit, welche seine kraftvollen Architekturwerke, die der Stadt Karlsruhe seinen geistigen Stempel aufzudrücken beginnen, auszeichnet, sondern erinnert mehr an die bekannten Darmstädter Vorbilder. Zum Schlusse erwähnen wir noch den grossen, in reichster Polychromie ausgeführten „Keramischen Wandbrunnen" des Thomaschülers und Vorstandes der „Grossh. Majolika-Manufaktur" Wilhelm Süs, ein hochbedeutendes Werk der jungen, vielverheissenden Anstalt. ♀

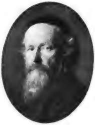


FRITZ ERLER BILDNIS

Aus der Kollektion der „Scholle“ — Karlsruher Jubilaums-Kunstausstellung

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Maler **Emil Lugo** ist am 4. Juni gestorben. Geboren am 26. Juni 1840 in dem badischen Städtchen Stockach bei Konstanz, besuchte er anfangs die Schirmer-Schule in Karlsruhe, studierte auch beim älteren Preller in Dresden, um sich sodann in selbständigem Studium auf Reisen (1871—1874 weilte er in Italien) weiter zu bilden. Hier in München seit 1888 lebend, war er Mitglied der Secession seit deren Gründung. Unsere Leser werden sich noch der feinsinnigen Charakteristik der Lugoschen Kunst erinnern, die, begleitet von einigen abbildlich mitgeteilten charakteristischen Proben, in Heft 5 des XV. Jahrg. der »K. f. A.« erschien. Die deutsche Landschaft verliert in diesem Künstler einen empfindungsreichen Schilderer von tiefernster, gemütvoller Art. Von Lugos Werken befinden sich u. a. zwei in der Karlsruher Galerie, weitere zwei in der Nationalgalerie zu Berlin; die Münchener Pinakothek bewahrt von ihm eine schlichthin als »Naturstudie« bezeichnete Landschaft, die sich auch in dieser Zeitschrift (H. 11 d. XII. Jahrg.) reproduziert findet.



EMIL LUGO
(† 4. Juni)

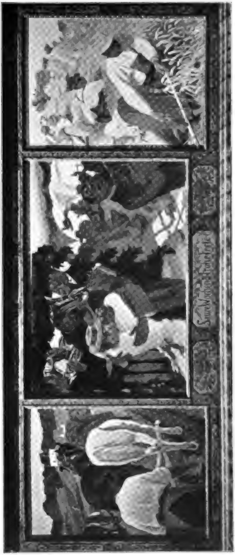
LEIPZIG. Der Bildhauer und Maler Prof. **Arthur Volkmann** in Rom hat sich hier ein Filial-Atelier eingerichtet, um monatsweise in Leipzig zu arbeiten.

DÜSSELDORF. Am 12. Juni ist der Maler und langjährige Konservator der hiesigen Kunstakademie, **Friedrich Schaarschmidt**, in Böblingen bei Stuttgart, wo er seit nahezu Jahresfrist zur Erholung von schwerem Leiden weilte, gestorben. Ein ausgezeichneter Künstler und ein edler Mensch, dessen Charakter kein Falsch kannte, der aber auch, abhold jeder Phrase, in scharfer Erkenntnis dem »Menschlichen, allzu Menschlichen« unseres Lebens, wo auch es ihm nur gegenübertrat, bis auf den Grund sah, ist mit ihm dahingegangen. Der Verewigte war in Bonn als Sohn des jetzigen Geheimrats und Vorstehers der dortigen Universitäts-Bibliothek, Prof. Karl Schaarschmidt, im Jahre 1863 geboren, studierte von 1880—1889 an der Düsseldorfer Akademie als Schüler Crolas, Peter Janssens, Sohns, vorübergehend auch E. v. Gebhardts und Forbergs. Als ausübender Künstler war Schaarschmidt ausgesprochener Freilichtmaler: seine Landschaften, die er meist mit Figuren in antikem Kostüm staffierte, haben sich bei der jeweiligen Vorführung auf den Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin durch ihre eminente Wirklichkeitsbeobachtung und die schlichte Treue gegen die Natur, die sich mit solidem technischen Können paarte, vielfache Beachtung und Respekt erzwungen. Von den Figurenbildern des Künstlers brachte diese Zeitschrift unlängst erst (S. 121 des I. Jahrg.) die »Vieni« betitelte Schöpfung, eine

FRIEDR. SCHAARSCHMIDT
(† 12. Juni)

Landschaft ›Capri‹ weist die jetzige deutschnationale Kunstausstellung in Düsseldorf auf. Nach dem im Beginn der 1890er Jahre erfolgten Abgang Theodor Levins auf Antrag Peter Janssens als Konservator an der hiesigen Kunstakademie angestellt, fand Schaarschmidt in diesem Amt, das auch einen ungemein fruchtbaren Verkehr mit der akademischen Jugend mit sich brachte, reiche Gelegenheit, sein umfassendes kunst- und kulturgeschichtliches Wissen nutzbringend zu verwerten. Dass ein so kenntnisreicher Mann auch zu vielfacher schriftstellerischer Bethätigung geführt wurde, lag nahe, wir bekennen gern, dass sein dabei so sicheres Urteil in künstlerischen Dingen ihn auch unserer Zeitschrift, als deren langjährigen Düsseldorfer Referenten, zu einem schätzbaren Mitarbeiter gemacht hat. Noch erinnerlich wird unseren Lesern aus der in H. 6 d. lauf. Jahrg. erschienenen Besprechung sein, dass eine Reihe der Studien und Reisebilder Schaarschmidts unter dem Titel „Aus Kunst und Leben" im Vorjahre in einer Buchausgabe (München, Bruckmann, gbd. 5½ M.) erschienen sind. Die letzte grosse litterarische Arbeit des Verstorbenen war die im Auftrage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen verfasste und jüngst erschienene „Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im neunzehnten Jahrhundert", in seiner Ausstattung ein Prachtwerk von dabei litterarisch-historischer Gediegenheit und kunstkritischer Bedeutsamkeit, das eine eingehende Besprechung in dieser Zeitschrift noch erfahren wird.

DRESDEN. Am 15. Juni ist der Landschafts- und Tiermaler **JOHANN SIEGWALD DAHL** im fünfundsiebzigsten Lebensjahre gestorben. Er war der Sohn jenes Norwegers Christian Claussen Dahl, der im Jahre 1818 nach Dresden übersiedelte und hier, wie Ludwig Richter in seiner Selbstbiographie erzählt, durch die natürliche Kraft und Frische in der Auffassung der Natur in seinen Landschaftsbildern so gewaltiges Aufsehen erregte, später auch neben Ludwig Richter Professor an der Kunstakademie wurde. Siegwald Dahl war Schüler seines Vaters, dann Wegeners in Dresden und Landseers in London. Gleich seinem Vater holte er sich die Motive zu seinen mit Tieren belebten Landschaften vielfach in Norwegen,



WALTHER GEORGI SAURE WOCHEN — FROHE FESTE

Aus der Kollektion der „Scholle" — Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung dessen Natur er eifrig studierte. Bilder von ihm befinden sich in der Dresdner Galerie (der Fehlschuss 1861, Fähre in Telemarken 1863), im Museum zu Hannover (Wilde Enten vom Fuchs überfallen) und im Privatbesitz. Dahl war Ehrenmitglied der Dresdner Kunstakademie. *

LEIPZIG. Wie in Heft 15 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift bereits berichtet wurde, hat das hiesige Städtische Museum einen zweiten Böcklin, die ›Frühlingshymne‹, angekauft. Ueber diese neue Erwerbung, sowie über die schon seit 1886 im Besitz des Museums befindliche Toteninsel, hat der Custos des Museums, Professor Dr. Julius Vogel, am Palmsonntag d. J. einen Vortrag gehalten, der in hohem Masse die Zuhörer fesselte, so dass vielfach der Wunsch laut wurde, ihn durch Drucklegung auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Durch eine hübsch ausgestattete Broschüre, die unter dem Titel: ›Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne. Zwei Gemälde Böcklins im Leipziger Museum‹, bei Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, im Druck erschien (Preis broschiert M. 1.—), ist diesen Wünschen Rechnung getragen worden. Neben Reproduktionen der fünf verschiedenen von Böcklin gemalten Toteninseln bringt das Büchlein auch eine solche der Frühlingshymne und Lebensinsel. Wirkt schon der (übrigens auch in dem Floerkeschen Böcklin-Buche gebotene) Vergleich der verschiedenen Toteninseln ausserordentlich anregend, so weiss uns der Verfasser noch durch einen offenbar auf gründlichen Quellenstudien beruhenden Text für Böcklins Kunst zu interessieren, in dem er an einem, und zwar dem markantesten Beispiel zeigt, wie Böcklin einem ihn anregenden Vorwurf immer neue Seiten abzugewinnen vermochte, wie er sich nie wiederholte, sondern aus seiner Phantasie heraus stets neue originelle künstlerische Gebilde produzierte. Die Vermutung des Autors aber, dass an der Spitze der zweiten Gruppe der Toteninseln das Leipziger Exemplar stehe, müssen wir dahin berichtigen, dass sie den Schluss der zweiten Gruppe bildet. Denn Herr Benary-Berlin hat sich bereits im März 1884 bei Böcklin direkt eine Toteninsel bestellt, als er erfuhr, dass die bei Gurlitt damals ausgestellte (also Nr. III) bereits an Herrn Schön-Worms verkauft sei. Herr Benary erhielt seine Toteninsel im Herbst 1884, die Leipziger gelangte wahrscheinlich erst Frühjahr 1886 in den Besitz Gurlitts und dann auf die grosse Berliner Jubiläumsausstellung 1886.

THEODOR VON GOSEN GEIGENSPIELER

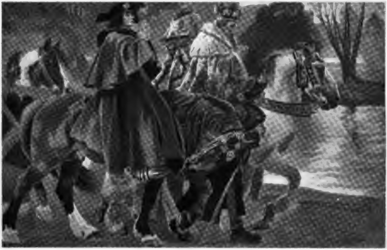
Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung

KÖNIGSBERG. ›Meeresjauchzen‹, Kolossalgemälde von ARTHUR WEISS. Unter diesem Titel hat der Künstler, welcher nach längerer Abwesenheit vor etwa zwei Jahren hierher zurückkehrte und mit einer Kollektivausstellung von meistens Porträts bei *Hübner & Matz* nicht geringes Aufsehen erregte, ein neues Werk geschaffen. Man glaubte damals Arthur Weiss als den im besten Fahrwasser treibenden Porträtmaler zu sehen, und doch hat er sich für sein 5 m breites und 3 m hohes Bild in aller Stille, nur von guten Freunden hie und da besucht, in Cranz an der Ostsee vorbereitet und im letzten Winter gemalt und hier in dem Saale der Börsenhalle ausgestellt. In der Brandung der See sieht man verschiedene Meerweibchen ihr heiteres Spiel treiben. Die einen lassen sich von dem aufgeregten Element hin und her treiben, während andere wieder mit Riesenfischen spielen und sich untereinander selbst, halb Fisch, halb Mensch, mit alerlei Kurzweil vergnügen. Dieses Naturschauspiel ist lebendig erfasst, die See in ihrer Aufregung sowie Stimmung ebenfalls fein beobachtet und wiedergegeben. Die Meerfrauen fühlen sich wohl in ihrem Element und sind lustig und guter Dinge. Das Werk ist eine recht gelungene Leistung, die Achtung und Anerkennung verdient.

STUTTGART. Der hier lebende Kunstschriftsteller C. VON FABRICZY hat sein Vermögen, 204000 Kronen, mit Vorbehalt des lebenslänglichen Zinsgenusses der ungarischen Akademie in Budapest überwiesen.

BERLIN. Der Maler KARL STORCH hat einen Ruf als Lehrer an die Akademie in Königsberg i. Pr. erhalten und wird sein neues Amt am 1. Oktober d. J. antreten. — Für den Bundesratssaal des Reichstagshauses hat der Bildhauer Prof. AUG. VOGEL das grosse Modell eines dekorativen Reliefs vollendet, das für das noch freie Feld des Marmorkamins bestimmt ist. Es zeigt Kaiser Wilhelm I. zu Pferde, das Haupt mit Lorbeer umkränzt. Seinen Weg hat er scheinbar genommen von einem mächtigen Eichenbaum aus, auf dessen knorrigem Stamme das preussische Wappen ruht; durch ein stilisiertes Aehrenfeld, in dem auch Kornblumen spriessen, reitet er einem grünenden Lorbeerbaume zu.

MÜNCHEN. Das für den Sitzungssaal des Bundesrats im Berliner Reichstagsgebäude von



CHRISTIAN SPEYER — DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE

Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung

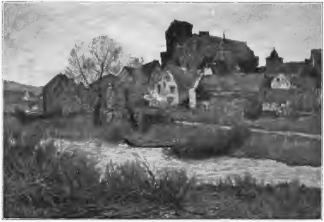
Raffael Schuster-Woldan ausgeführte Deckengemälde ward nach seiner erfolgten Vollendung im Atelier des Künstlers zur Besichtigung ausgestellt. Das Bild ist für das achteckige Mittelfeld der Kassettendecke des Saales bestimmt, die noch mit weiteren acht Bildern, vier Eckstücken und vier Langfeldern geschmückt werden wird. Die besonders in der Darstellung weiblicher Anmut so reiz- und geschmackvolle Kunst Raffael Schuster-Woldans feiert in dieser Schöpfung erneute Triumphe. Ein grosser dekorativer Zug geht durch das Ganze, das durch ein sicheres Farbengefühl zusammengehalten wird. Im Kreis gruppieren sich im freien luftigen, in der Mitte leeren Raum sinnbildliche Gestalten, auf Wolken schwebend oder an Ballustraden gelehnt, als Hauptfigur (nach Anbringung des Gemäldes dem Sitze des Reichskanzlers gegenüber) die Gerechtigkeit mit verbundenen Augen, die Wage in der Hand. Links von ihr sieht man allerlei feindliche Gewalten, erregt, doch in massvoll schöner Bewegung, rechts leitet ein nackter Krieger mit Schwert und Aegis, als Repräsentant weihevoller Ruhe gleichsam, zur friedlichen Gruppe dreier Frauen hinüber, von denen eine einen fliegenden Adler zu sich heranlockt. Im Hintergrund zeigt sich auf dieser Seite eine Gruppe disputierender männlicher Gestalten. — In der Brunnen-Konkurrenz für Bad Reichenhall, von deren einstweiligem Ausgang wir im letzten Heft berichteten, verlautet, dass die Stadtvertretung von Reichenhall die Verwerfung des Killer'schen Entwurfes beschlossen habe und dem von Prof. Rudolf Maison ausgearbeiteten Entwurf den Vorzug gebe.

GESTORBEN: Am 1. Juni in Passaic bei New York Werner Böcklin, der einzige noch lebende und älteste Bruder Meister Arnolds; in Dresden am 4. Juni der Hofkunsthändler Adolf Ludwig Gutbier, Inhaber von E. Arnolds Kunsthandlung; in Leipzig der Kunstschriftsteller Hans Merian; in Badenweiler am 11. Juni, sechsunddreissig Jahre alt, Prof. Otto Eckmann-Berlin, einer der Hauptbahnbrecher der modernen kunstgewerblichen Bewegung. In der ›Dekorativen Kunst‹ wird seiner ausführlich gedacht werden.

VON AUSSTELLUNGEN

MÜNSTER. Die diesjährige Ausstellung des *Westfälischen Ausstellungs-Verbandes*, der die beiden Städte Münster und Bielefeld umschliesst, war wieder sehr reich, mit über fünfhundert Nummern beschickt, in erster Linie von unserer benachbarten Kunststadt Düsseldorf und von München; aber auch Berlin, Karlsruhe, Weimar, Königsberg waren in ihren verschiedenen Richtungen sehr gut vertreten. Trotz der gegenwärtigen schlechten Zeitverhältnisse blieb der Erfolg der Ausstellung nur wenig hinter früheren Jahren zurück: es wurden in Münster für 16075 M., in Bielefeld für 18260 M., im ganzen für 34335 M. Oelgemälde und Aquarelle angekauft. J.

FRANKFURT a. M. Der Galerie des Städelschen Kunstinstituts sind zwei wertvolle neue Erwerbungen zu teil geworden: ein Gemälde von Wilh. Leibl, einen alten Bauern an der Seite einer jungen Bäuerin darstellend, das gemeinsam von Institut und Museumsverein um den Preis vom 33000 M. angekauft wurde und ein Selbstbildnis von Hans Thoma, das Freunde und Verehrer des Meisters stifteten.



ERICH NIKUTOWSKI RUNKEL AN DER LAHN

Aus dem Besitz der Freiburger Galerie — Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung

BERLIN. Staatsankäufe auf der Grossen Berliner Kunstausstellung. An *Gemälden:* E. Eltze ›Mutter und Kind‹, H. Licht ›Der grosse Luzuisee in Mecklenburg‹, L. Kolitz ›Gefangenentransport bei Metz 1870‹, Hans Herrmann ›Fischerdorf an der Maas bei Rotterdam‹, Eugen Kampf ›Flandrisches Dorf (Knocke)‹; an *Skulpturen:* Gg. Busch ›Augustinus und Monika‹, Jul. Lagae ›Herr L. Lequinne‹, C. Bernewitz ›Psyche‹, W. von Rümann ›Mädchen‹, Hugo Lederer ›Bronzeschale‹, P. Canonica ›Frühlingstraum‹. Schliesslich noch eine Anzahl Lithographien von R. Thienhaus.

MÜNCHEN. Im *Künstlerhause* hat FRANZ VON LENBACH für die Dauer des Sommers eine neuerliche Ausstellung von Werken seiner Hand veranstaltet, die wiederum so reichhaltig ist, dass mit den definitiv dem Künstlerhause gestifteten Porträts in dessen Räumen jetzt nahezu vierzig Werke des Meisters vereinigt sind. Daneben birgt noch der benachbarte Glaspalast eine Kollektion von einundzwanzig Gemälden Lenbachs, so dass sich gerade in diesen Monaten auch den München besuchenden Fremden eine selten günstige Gelegenheit zum Studium und Genuss seiner Kunst bieten kann. Aus den im Künstlerhause ausgestellten Bildern interessiert besonders — da im Sujet den Künstler von einer neuen Seite zeigend — eine ›Ruhende Venus‹. Das dunkelhaarige Weib liegt, leicht zur Seite geneigt, auf dem Rücken, die Rechte hängt ausgestreckt vom Lager herab, die Linke zieht eine Draperie über dem Schoss zusammen. Neben dem Vorhang des Hintergrundes öffnet sich ein Ausblick auf sturmbewegtes Meer. Reizend wirkt das originelle Bildnis von Lenbachs Töchterlein Margot in gotischer Knabenrüstung. Neu sind des weiteren Bildnisse des Prinzregenten von Bayern und des Grafen Waldersee. Das beste Herrenbildnis der ganzen Kollektion ist aber entschieden das des Malers Prof. Hengeler.

KARLSRUHE. Auf der Jubiläums-Kunstausstellung, über die an anderer Stelle dieses Heftes berichtet ist, hat der Badische Staat mit dem dafür ausgesetzten Betrage von 100000 M. folgende Kunstwerke für die Grossh. Kunsthalle in Karlsruhe erworben: Ludwig Dill, Karlsruhe, ›Gewitter im Moor‹; Friedr. Fehr, Karlsruhe, ›Dämmerung‹; Ferd. Keller, Karlsruhe, ›Böcklins Grab‹; Wilh. Nagel, Karlsruhe, ›Märzmorgen‹; Gust. Schönleber, Karlsruhe, ›Einfahrt in den Hafen‹; Helene Stromeyer, Karlsruhe, ›Früchtestilleben‹; Viktor Weishaupt, Karlsruhe, ›Viehherde im Wasser‹; Franz Stuck, München, ›Florentinerin‹; Adolf Bermann, München, ›Eva‹ (Marmorbüste); Josef Flossmann, München, ›Mädchen‹ (Marmorbüste); Jules Lagae, Brüssel, ›Vater und Mutter‹ (Bronzedoppelbüste) und ›Die Sühne‹ (Gipsgruppe); Charles Cottet, Paris, ›Trauer‹; Emile Ménard, Paris, ›Parisurteil‹; William Kennedy, Glasgow, ›Heuabladen‹; E. A. Walton, London, ›Die Sonnenuhr‹; Gustav Kampmann, Karlsruhe, ›Nach Sonnenuntergang‹; Fritz Böhle, Frankfurt, ›Selbstbildnis‹; Karl Haider, München, ›Frühlings-Gewitter‹; Hirth du Frênes, München, ›Leibl und Sperl im Segelboot‹; Karl Moll, Wien, ›Aus der Hofbibliothek‹; Herm. Volz, Karlsruhe, ›Die Reue‹ (Bronzebüste); Albert Lang, München, ›Mädchenbildnis‹. ♀

DÜSSELDORF. Das Ergebnis der ersten Monate seit der Eröffnung der Deutschnationalen Kunstausstellung darf sowohl was den Besuch als auch was das Verkaufsresultat anbetrifft als ein recht günstiges bezeichnet werden. Im Mai wurde die Ausstellung z. B. von über hunderttausend Personen besucht. Verkauft wurden in den ersten vier Wochen vierundsiebzig Gemälde und fünfzehn Werke der Plastik, sowie verschiedene Arbeiten der angewandten Kunst im Gesamtbetrage von rund 160000 M. Eines der Hauptwerke der Düsseldorfer Abteilung, Professor PETER JANSSEN's ›Der Weg zum Licht‹, hat der hiesige Kunstfreund Geh. Kommerzienrat Gustav Pönsgen angekauft, der das Bild der Düsseldorfer Städtischen Gemälde-Galerie zum Geschenk machen will. — Das figurenreiche Gemälde ›Christus‹ im Tempel‹ von Professor HANS MEYER erwarb der Barmer Kunstverein für die Ruhmeshalle dort. tz.

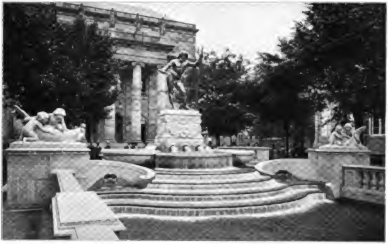
BUKAREST. Zwölf rumänische Künstler — die Maler C. Artachino, St. Luchian, Kimon Loghi, N. Grant, G. Petrascu, St. Popescu, Jp. Strambulescu, N. Vermont, A. Gary-Verona und die Bildhauer G. Mirca, O. Späthe und Fr. Storck — haben sich zu einer Vereinigung ›Tinerimea Artistica‹ zusammengethan. In regelmässig zu veranstaltenden Ausstellungen beabsichtigt diese unter dem Protektorat der Kronprinzessin von Rumänien stehende Gesellschaft, den im In- und Auslande lebenden rumänischen Künstlern Gelegenheit zur Vorführung ihrer Werke zu geben. Die im Frühjahr veranstaltete erste Ausstellung war von recht hübschem Erfolge begleitet.

SALZBURG. Die XXVIII. Jahres-Ausstellung im Künstlerhause ist am 17. Juni eröffnet worden. Von ausserhalb Salzburgs wohnenden Künstlern ist sie, gemäss dem dieses Mal aufgestellten Programm vorwiegend mit Bildern aus den Alpenländern beschickt worden. Der Nachlass des Hochgebirgsmalers Prof. KARL LUDWIG-Berlin gliedert sich der Vorführung trefflich ein.

DENKMÄLER

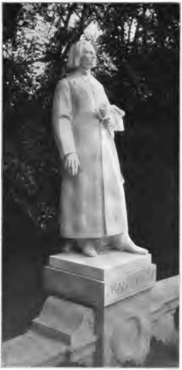
STRASSBURG. Der von Prof. ADOLF HILDEBRAND in München geschaffene, mit einem Gesamtaufwand von 150000 M. auf dem Broglie-Platz errichtete Brunnen ist um die Mitte des Juni enthüllt worden. Die Hauptstadt des Reichslandes verdankt diesen neuesten Schmuck bekanntlich einer Stiftung des im Jahre 1897 verstorbenen Justizrats Sigismund Reinhards. Die untenstehend gebotene Abbildung giebt eine, in den Details zwar schwache Charakteristik der Brunnen-Anlage, ergänzend sei dazu bemerkt, dass sich das langgestreckte, an seinem anderen Ende in rosschwemmeartiger Form endigende Bassin den Raumverhältnissen des Broglie-Platzes in natürlichster Form anpasst. Den Hintergrund des durch die Statue des Vaters Rhein bekrönten nach hinten hin auch durch eine Balustrade abgeschlossenen Hauptteils giebt das Theater ab. In Konzeption und Ausführung erscheint dieses neueste Werk Adolf Hildebrands als eine Meisterschöpfung ersten Ranges, die sich dem Wittelsbacher Brunnen in München ebenbürtig zur Seite stellt. Ein freier heiterer Geist atmet aus der ganzen Anlage. Die als Personifikation ungewohnte Erscheinung des Vaters Rhein begegnet freilich noch manchem Widerspruch, mit der Zeit aber dürfte die prächtige Gestalt dieses sich auf seinen Bootshaken stützenden Fischers, der mit breitem behaglichen Lächeln den scheinbar eben erbeuteten Fang darbietet, gewiss populär werden. Wunderbar wirkt die ein so abwechslungsreiches Bild gewährende Führung des Wassers, das aus stilisierten Fischmäulern in kräftigem Strom sich ergiesst, in einer vierstufigen Kaskade zum Bassin hinabschäumt und in ihm dann langsam verfliesst.

WEIMAR. Am 31. Mai ward das im hiesigen Park errichtete *Franz Liszt-Denkmal*, ein Werk des Münchener Bildhauers HERMANN HAHN, feierlich enthüllt. Die auf S. 480 gegebene Abbildung der Statue enthebt uns ihrer näheren Beschreibung; zum Verständnis der ganzen in Marmor ausgeführten Denkmalsanlage sei erwähnt, dass sich dem Sockel zu beiden Seiten eine einfach gehaltene Bankanlage



ADOLF HILDEBRAND RHEINBRUNNEN IN STRASSBURG in gleichartigen Dimensionen angliedert. In ihrer Gesamtwirkung mag der Künstler die Figur mehr auf eine Vorderansicht berechnet haben (der ursprüngliche Entwurf wurde s. Zt. in dieser Zeitschrift XV. Jahrg. S. 165 so abgebildet), aber auch die hier gebotene Wiedergabe lässt sie in ihrer schlichten und doch so ausdrucksvollen, wunderbar ergreifenden Gestaltung geniessen und zeugt in ihrer Wirkung für das sichere Stilgefühl, aus dem heraus, gepaart mit vollendeter Technik, das Denkmal geschaffen. Der thüringische Musensitz darf sich aufrichtigst des Besitzes dieser Meisterleistung freuen. Anlässlich der Enthüllung wurde dem Schöpfer des Denkmals vom Grossherzog das Ritterkreuz I. Abt. des Falkenordens verliehen.

BERLIN. Prof. JOS. UPHUES hat zur Zeit das Moltke-Denkmal für Mannheim in Arbeit. Der Feldherr erscheint in ihm im einfachen Interimsrock, den Helm auf dem Haupte, die rechte Hand beschaulich über die linke gelegt. Die Figur wird in Bronze gegossen und auf einen Granitsockel gestellt. Die Enthüllung des Denkmals ist auf den 14. Oktober d. J. angesetzt. Für das dem gleichen Künstler übertragene Kaiser Friedrich-Denkmal für Charlottenburg ist die Vollendung bis zum 1. April 1905 vertragsmässig in Aussicht genommen.



HERMANN HAHN LISZT-DENKMAL IN WEIMAR • • •

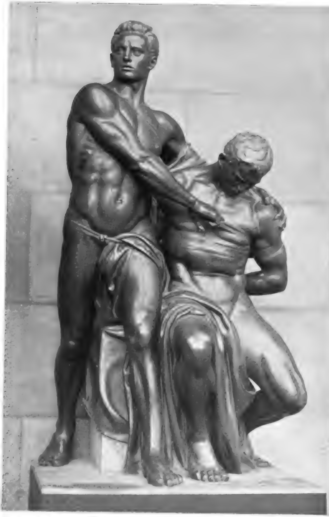
BARMEN. In der Ruhmeshalle wird die von Prof. KARL BEGAS-Berlin geschaffene Marmor-Statue Kaiser Wilhelms II. am 25. Juni enthüllt werden. Es ist das erste nach dem Leben geschaffene Standbild des Herrschers. Die 3,17 m grosse Figur zeigt den Kaiser unbedeckten Hauptes, den Kopf scharf nach links gewendet, in der reich gestickten Infanterie-Generalsuniform, darüber den Mantel des Schwarzen Adler-Ordens. Die rechte Hand fasst den Mantel, die linke stützt sich auf den Säbel.

WIEN. Dem Bildhauer HANS RATHAUSKY ist die Schaffung eines zweiten Denkmals für Adalbert Stifter übertragen worden, das die Heimatsgemeinde des Dichters, Oberplan, zu errichten beschlossen hat.

MADRID. Sechs Denkmalsenthüllungen fanden hier unlängst an einem Tage statt: in den Parkanlagen von San Bernardo ist eine Statue des Dramatikers Lope de Vega errichtet, ein Werk des Bildhauers INURRIA, auf dem Alonso Martinez-Platz steht die Statue des Satirikers Quevedo von der Hand AUGUSTIN QUEROL's, die dritte, von MAX BENLLIURE geschaffene Statue gilt dem Maler Goya. Zwei weitere Denkmäler wurden Politikern (Argüelles und Bravo Murillo) gewidmet. Das bemerkenswerteste der sechs Denkmäler ist das des »Helden von Cascoro«, Eloy Gonzalo, ein Werk des Bildhauers MARINAS.

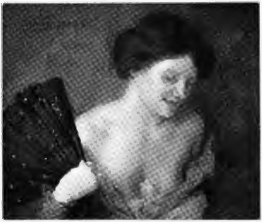
BUDAPEST. Für das Denkmal der Königin Elisabeth wurde zum zweitenmale die Konkurrenz ausgeschrieben. Die Zusammensetzung der Jury und die Konkurrenzbedingungen sind dieselben wie das erste Mal, nur hat sich in letztere ein Passus eingeschmuggelt, welcher wohl jeden selbstbewussten Künstler zurückhalten sollte, an dem Preisausschreiben teilzunehmen. Der künstlerischen Jury steht nämlich nur das Recht zu, die drei Preise zu verleihen (dieselben bestehen aus 10000, 8000 und 6000 Kronen). Welche von den drei prämiierten Arbeiten aber zur Ausführung kommen soll, bestimmt die Denkmals-Kommission, eine aus Abgeordneten, Magnaten und verschiedenen Standespersonen zusammengesetzte Kommission. Es ist daher leicht möglich, dass der mit dem zweiten oder dritten Preis bedachte Entwurf, also nicht der von der Künstlerjury für den besten deklarierte Entwurf zur Ausführung gelangt. Der Einsendungstermin ist der 31. Mai 1903. — In den letzten vierzehn Tagen haben wir vier neue Denkmäler erhalten und zwar zwei in Budapest, eines in Keszthely und eines in Rima-Szombat. Die ersteren zwei sind die vom König gestifteten Standbilder: Miklós Zrinyis, des heldenmütigen Verteidigers von Szigetvár, ausgeführt von JOZSEF RONA und Gábor Bethlens, Fürsten von Siebenbürgen von GYÖRGY VASTAGH. In Keszthely wurde das Standbild des Grafen Georg Festetich, des im Jahre 1819 verstorbenen Gründers des Georgicon, der ersten und bedeutendsten landwirtschaftlichen Hochschule im Lande, ein Werk LAYOS LUKACSY's enthüllt und in Rima-Szombat das Denkmal des Dichters Mihály Tompa, ein Werk BARNABAS HOLLO's. Die beiden letzten Künstler sind Schüler Strobl's und die erwähnten Standbilder sind ihre ersten bedeutenden Schöpfungen. A. T.

Redaktionsschluss: 21. Juni 1902. Ausgabe: 3 Juli 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.



Bronze-Gruppe für das Einheitsdenkmal in Frankfurt a. M. • Sommer-Ausstellung der Münchener Secession • • • • •

HUGO KAUFMANN
»ZUR FREIHEIT«



EDMOND AMAN-JEAN DER FÄCHER

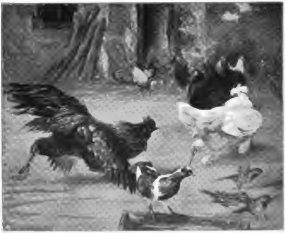
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

DIE SOMMER-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

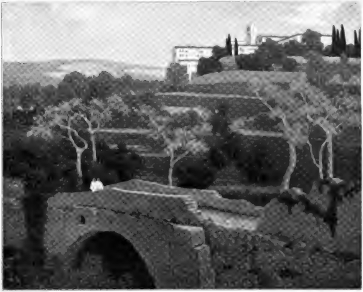
Uns armen vielgeplagten Kunstkritikern dämmert das Morgenrot einer besseren Zeit — einer Zeit, da wir überflüssig geworden sind! Unter den Künstlern ist eine Bewegung entstanden, die darauf hinausläuft, die Kunstkritik abzuschaffen. Aehnliches soll zwar schon öfter an Künstlerstammtischen verhandelt worden sein, aber jetzt wird es Ernst mit der Sache. Es liegt ein positiver Vorschlag vor, wie dem Uebel gründlich abzuhelfen sei. Der Vorschlag ist sehr empfehlenswert. Jeder Künstler schreibt zu jedem seiner Bilder, die auf die Ausstellung kommen, eine Selbstanzeige, was er mit seinem Werke gewollt und gemeint habe; diese Selbstanzeigen werden dann gesammelt und als Ausstellungskatalog herausgegeben. So ein Katalog, in dem dann etwa zweitausend Bilder und fünfhundert Skulpturen nicht nur dem Namen nach, sondern auch mit einer Charakteristik ihrer wahren Bedeutung für Mit- und Nachwelt aufgeführt sind, wird dann freilich ein wenig unhandlich sein; aber diesen kleinen Nachteil wird das Publikum gern in den Kauf nehmen, wenn es dann nur nicht mehr die Kritiken in der Tagespresse zu lesen braucht, in denen doch nur alles heruntergerissen wurde, und wenn es statt dessen aus seinem Katalog erfährt, dass jedes der zweitausend Gemälde, jede der fünfhundert Skulpturen eine ehrliche, ernstgemeinte, höchst preiswerte Arbeit ist. Infolge dieser, durch ihre offenkundige Objektivität das beste Vertrauen erweckenden Empfehlungen wird dann auch die Kauflust der annoch so knauserigen Kunstfreunde beträchtlich wachsen; schon vier Wochen nach Beginn einer Ausstellung wird am Eingangsthor ein Plakat mit der Inschrift „Ausverkauft“ prangen, und jeder Künstler wird dann Sonntags sein Huhn im Topf und alltäglich sein Automobil im Stall haben. Und in vierzig Jahren einmal wird der Herr Professor und Kunstmaler X. — der heuer vielleicht sein erstes Bild ausgestellt hat — im Pelzmantel als wohlbestallter Malerfürst mit einem Bewunderer über die Strasse gehen und auf einen alten Dienstmann, der frierend an der Ecke steht, weisend, mit einem milden Lächeln zu seinem Begleiter sagen: „Sehen Sie, mein junger Freund, das ist der letzte von der nun ausgestorbenen Kunstkritikerbande. Ich habe ein gutes Herz und lass' ihn manchmal einen Gang für mich thun, obgleich er mir vor vierzig Jahren mein erstes Bild verrissen hat. Es war ja wirklich schlecht, aber was brauchte der Kerl das zu sagen?“ Da rasselt eine Equipage vorbei — und überfährt den altersschwachen Dienstmann? Ach nein, ihr Rollen reisst nur mich aus meinen Träumen. Noch schreiben wir 1902 und noch schreiben wir leider auch Kunstkritiken.

Und die Künstler denken, wir thäten es gerne! Ach nein, meine Freunde, dies kann ich euch versichern, wir alle oder doch die allermeisten unter uns, sehnen uns darnach, abgeschafft zu werden! Aber „da kannst nix machen", wie man in München sagt. Ich fürchte, solange es Zeitungen geben wird, werden die Zeitungsleser wissen wollen, was „ihr Blatt" über die ausgestellten Bilder zu sagen hat; und selbst wenn die Tageskritik einmal auf ein Jahr oder zwei zu Gunsten des Selbstanzeigenkatalogs abgeschafft würde, im dritten würde das Publikum sich nicht mehr damit begnügen, in dem neuen Katalog zu lesen, dass alle Bilder vortrefflich sind (und das würde ja doch zwischen den Zeilen all der Selbstbesprechungen stehen), sondern es möchte von dem Kritiker „seines Blattes" wissen, welche Werke er gut und welche er schlecht findet. Denn — und das ist ein Hauptgrund dafür, die Kritik nicht untergehen zu lassen — der richtige Zeitungsleser will sich nicht nur über die Bilder ärgern, die *ihm* nicht gefallen, sondern auch über den Kritiker, dem wieder andere Bilder nicht gefallen; und dann — das ist der zweite Hauptgrund gegen die Abschaffung der Kritik — mit ihr würde den Künstlern der einzige Boden unter den Füssen weggezogen, auf dem sie alle einig sind: Alte und Junge, Pleinairisten und Saucenmaler, Begas-Schüler und Hildebrand-Schüler, sie alle fanden sich doch bisher in dem einen zusammen, dass sämtliche Kritiker Trottel und böswillige Ignoranten sind. Das gemeinsame Räsonnieren über die Kritik bildet eine so angenehme Unterbrechung in dem manchmal etwas eintönig werdenden gegenseitigen Räsonnieren der einen Künstler über die anderen, dass ihr Leben um einen unersetzlichen Reiz verarmen würde, wenn es eines Tages keine Kritiker mehr gäbe. — Item: Die Hoffnung auf baldigen Abschluss unserer verfehlten Existenz ist leider trügerisch. Auch künftighin werden wir Parias des Kunstlebens die Ausstellungen durchschleichen, seufzend unter dem Fluche, darüber schreiben, uns und der Mitwelt den Spass an der Sache verderben zu müssen.

Darum gehe ich ja so gern in die Alte Pinakothek, weil ich dort von Saal zu Saal wandern darf erhobenen Hauptes und ungezückten Bleistifts, in dem beseeligenden Bewusstsein, nicht am andern Tag schwarz auf weiss der lauschenden Mitwelt verkünden zu müssen, dass der „bekannte Pferdemaler Wouvermanns auch in diesem Jahr sich von der abgeschmackten Schrulle, in der Mitte jedes seiner Bilder einen Schimmel anzubringen, nicht losmachen konnte", oder dass „dem immer süsslicher im Ton werdenden Tizian dringend zu raten wäre, einmal bei dem herben, aber ehrlichen Pleinairisten Piero di Cosimo in die Schule zu gehen", oder dass „dem talentvollen P. P. Rubens, wenn er in seiner unheimlichen Schnellproduktion und seiner apoplektischen Manier noch ein paar Jahre so fortmache, der künstlerische Bankerott mit Sicherheit vorausgesagt werden könne", oder dass „Dürer mit einem Selbstporträt auf einer Stufe tüftelnder Spitzpinselei angelangt sei, die schon fast an den


HUBERT VON HEYDEN HAHN, HENNE TREIBEND

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



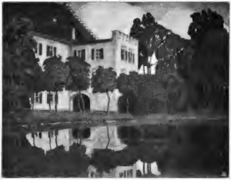
BENNO BECKER DAS KLOSTER

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

geistlosen Leibl erinnere". Und so weiter — oder vielmehr, Gott sei Dank, nicht so weiter!

Nein, darum gehe ich so gerne in die Alte Pinakothek, weil man am Glanz der Sterne, die nicht mehr untergehn, und im Schatten kühler historischer Denkungsart Bescheidenheit lernt und sich der Gewissheit tröstet: mag die Mitwelt verkennen oder überschätzen, mag der Lebende sich unverdiente Ehren anmassen oder unter unverdienter Zurücksetzung leiden, die Nachwelt ist die Gerechtigkeit. Wenn wir Kritiker aber, trotz besten Willens, auch einmal einen Grossen nicht zu erfassen fähig sind oder uns von unechtem Glanz blenden lassen, wir sind darum nicht schuldiger als die andern, die mit uns leben. Zeitgenosse sein, heisst ohne Perspektive und ohne Distanz urteilen *müssen*. Und das dürfen wir mit gutem Gewissen sagen: mehr Unglück haben thörichte oder allzu scharfe Kritiken auch nicht in die Welt gebracht, als die Kurzsichtigkeit von Juries, die sich aus *Künstlern* zusammensetzen, und als die Kabale oder Gewaltthätigkeit von *Künstlern*, die „arriviert" sind und keine andern Götter neben sich dulden wollen. — Wenn *wir* Dummheiten anrichten, wir büssen sie reichlich durch die Verachtung, mit der die gesamte Künstlerwelt sozusagen von berufswegen auf uns herab sieht, und — vielleicht mehr noch, denn die Weisheit des „spernere sperni" lernt sich bei gutem Gewissen nicht allzu schwer — durch den Fluch, von dem ich schon oben sprach: dass wir urteilen müssen, wo andere fröhlich geniessen oder kurzerhand sich abwenden dürfen.

Freilich, manchen entschädigt für die Entbehrungen, die dieser Fluch ihm auferlegt, der Genuss, den ein kräftiges Selbstbewusstsein und das Vertrauen in die Untrüglichkeit des eignen Urteils gewähren können. Mancher glaubt eben schon als Zeitgenosse Distanz genug für die richtige Perspektive zu besitzen oder beides entbehren zu können, dank der Gabe eines instinktiv sichern Gefühls. Er glaubt dann schon dem, was unter seinen Augen entsteht, an der

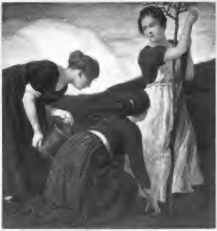


RUDOLF RIEMERSCHMID WALDSCHLOSS
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Stirn ablesen zu können, ob es Dauer haben werde oder nicht, und von den Strömungen, die vielverschlungen, einander kreuzend und sich vermischend an ihm vorüberziehn, voraussagen zu dürfen, welche zum breiten, schiffetragenden Strom werden, welche im Sand verlaufen wird. Gewiss, es giebt solche Begnadete, die all das mit Recht von sich glauben; aber ob nicht auch sie ein Recht haben, in die Kassandra-Klage einzustimmen:

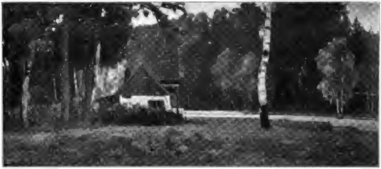
> Zukunft hast du mir gegeben,
> Doch du nahmst den Augenblick?

und ob nicht auch die Mitwelt ein gewisses Recht hat, gegen solche unbequeme Zeitgenossen sich aufzulehnen, von denen ihre Leistungen nicht an ihrem eigenen Mass, sondern an dem Mass der Zukunft gemessen werden? Endlich aber, wie tragisch ist das Los dieser Erkennenden! müssen sie sich doch, bei der klaren Einsicht in das Werden und Wesen künstlerischen Schaffens, ohne die jene Erkenntnis unmöglich wäre, sagen, dass ihr Wort eine Entwicklung nicht aufzuhalten und nicht zu fördern vermag — sintemalen der Mensch bisher wohl das Barometer, aber nicht das Wettermachen erfunden hat und der Einzelne eine Zeitstimmung (deren Ausdruck ja immer die Kunst ist) so wenig machen kann — er sei denn selbst ein Schaffender — wie die Witterung der nächsten Stunde. Wer erfreute sich noch des eignen naiven Drauflosredens, der in die Tiefen des Determinismus geblickt hat? Und Deterministen sind wir heutzutage ja schliesslich alle.



LUDWIG VON ZUMBUSCH DIE GÄRTNERINNEN
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

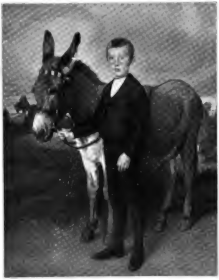
Dergleichen bedachte ich, als ich die Freitreppe zum Hause der Secession hinaufstieg (sie ist ja hoch genug, dass die Gedanken ein paar Kilometer laufen können, während die Füsse die Stufen erklimmen), und so kam es, dass ich an der Garderobe mit meinem Regenschirm — denn es war im Juni 1902 — auch mein historisch-kritisches Selbstbewusstsein abgab. Letzteres freilich bedauerte ich als schwankender Charakter sehr bald wieder. Denn nun fehlte mir jede Fähigkeit und Kompetenz, zu beurteilen, ob diese Ausstellung ein neuer Zug in der von unbarmherzigen Kunst-Aerzten behaupteten facies hippocratica der Münchner Kunst oder ein nie dagewesenes Ereignis in unserm Kunstleben sei; ob sich München mit all seinen Talenten begraben lassen könne oder noch auf viele Jahre frischen Gedeihens rechnen dürfe; ob in der Münchner Kunst wirklich von Natur keine Spur mehr sich finde oder man hier auf dem einzig richtigen Wege



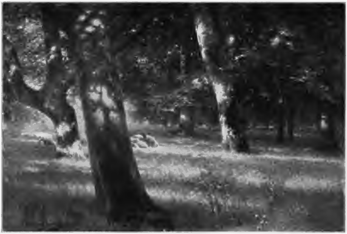
BERNHARD BUTTERSACK EIN LETZTER SONNENSTRAHL
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

wandle, Natur und Kunst harmonisch zu vereinen. Nur das dumpfe Gefühl war mir im Busen wach geblieben, dass es vielleicht einen einzig richtigen Weg in diesen Dingen überhaupt nicht giebt und dass, so bedeutsam die Errungenschaften einer bestimmten Epoche sein mögen, es doch nicht angeht, nun die ganze Mitwelt und Folgezeit auf diese Errungenschaften einzuschwören. Aber mit so nebelhaften Grundsätzen bringt man freilich keine Kritiken zu stande, welche die Entwicklung der Kunst in neue Bahnen lenken; dafür zu sorgen, überlässt man den Künstlern selbst und schreibt als armer Tintenkuli nur rasch ein paar Notizen auf, was für Bilder einem besonders gefallen haben oder aufgefallen sind, und warum.

So schien mir unter anderm, dass Franz Stuck, der nun einmal den Eigensinn hat, nur Stucks zu malen, sich in diesem Jahre entschieden Mühe gegeben hat, nur *gute* Stucks zu malen. Da ist vor allem das grosse Selbstporträt, das ihn in ganzer Figur, dunkel gekleidet, vor einer noch leeren Leinwand zeigt, wie er eben beginnen will, seine Frau, die in schwerem, weissseidenen, goldgestickten Kleid seitlich vor ihm steht, abzukonterfeien. Er von hinten im Profil gesehen, sie ganz von vorne, in fast archaisierend gerader, ruhiger Haltung; um beide herum ein Stück Stucksches Atelier. Und das Ganze gewiss Atelierkunst; wenig lebendiges Licht, alles reiche, satte Lokalfarbe, die Zeichnung tadellos und die Durchführung bis ins Kleinste



HANS ANETSBERGER KNABENBILDNIS
Aus dem Besitz des Herrn H. Rossner in Zeitz — Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

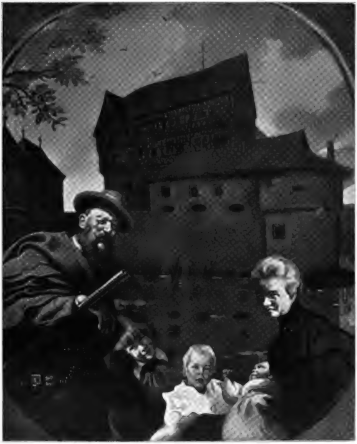


P. W. KELLER-REUTLINGEN WALDINNERES

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

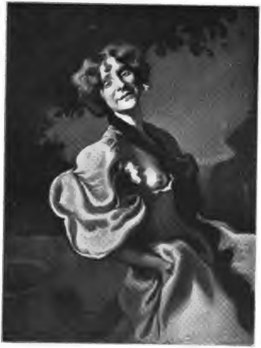
sorgfältig und vollendet. Andre würden das alles *anders* machen — hoffentlich; denn was wäre dem Stuck mit einem Doppelgänger gedient? Wer es so, wie es gewollt ist, *besser* macht, kriegt einen Thaler. Ein Brustbild seiner Frau allein, ganz in einem grünlichen Ton gehalten, ist als Charakteristik vorzüglich, ebenso die „Carmen" mit dem gierigen und herrschenden Zug um den Mund und mit den lodernden Granatblüten im dunkeln Haar. Auch die Saharet hat er gemalt und ihrem Puppengesicht, zum Teil mit durch die energische Pose, etwas gegeben, was viel mehr an Carmen, als an das niedliche englische Stahlstichköpfchen erinnert, das Lenbach in den wandlungsfähigen Zügen gefunden hat. — Auch seinen Foxterrier, den „Pips", hat er gemalt, weiss und ganz klein auf grossem, schwarz-gestaltlosem Hintergrund und so gut, dass die Leute, die ihn ansehen, vor Vergnügen strahlen und der „Pips" schon fast so berühmt ist, wie Lenbachs Hündchen (ich bin ein so schwacher Kunsthistoriker, dass ich nicht einmal seinen Namen weiss) — bekanntlich der einzige Hund Münchens, der nicht nur in effigie, sondern in persona alle Kunstausstellungen mit seinem Herrn besuchen darf; und wenn er vor ein Pleinairbild kommt, knurrt er.

Aber noch besser als der Foxterrier Franz Stucks ist der der Schauspielerin Consuelo auf dem Bilde ZULOAGA's. Ja, wir haben diesmal wirklich einen Zuloaga in München! Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt! Und dies Porträt [das den Lesern dieser Zeitschrift aus der im Vorjahre (XVI. Jahrgang S. 453) gebrachten Abbildung schon bekannt ist] ist vielleicht nicht das beste Werk des Spaniers, aber gewiss ein sehr bezeichnendes. Altmeisterlich in jenem besseren Sinn, der das „meisterlich" mehr betont, als das „alt". Von der Consuelo selbst weiss ich gar nichts; vielleicht ist sie die spanische Duse, das sieht man ihr dann aber jedenfalls nicht an. Sie hat kluge, dunkle Augen, aber ein rotes, ordinäres Gesicht, trägt ein altmodisches Kleid in affrösem Rosa mit schofelen Spitzen, ein ärmliches Umschlagetuch aus weissem Tüll und leibhaftige weisse Glacéhandschuhe. Offenbar eine ihrer berühmtesten Rollen, sonst hätte sie sich so nicht malen lassen. Und diese seltsame Erscheinung, dürftig und rassig zugleich in einziger Mischung, steht in einer öden, verhungerten Landschaft unter einem freudlos trüben Himmel. Vor ihr sitzt *ihr* „Pips", und wo sein Körper das Kleid seiner Herrin überschneidet, sieht man bei genauerem Betrachten, dass das Weiss seines Felles einfach über das Rosa des



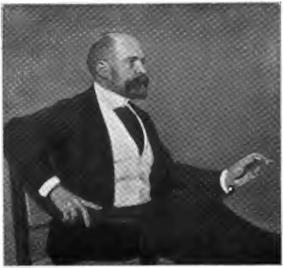
Sommer-Ausstellung der
Münchener Secession ◆

HUGO FREIHERR VON HABERMANN
DEKORATIVES FAMILIENPORTRÄT ◆



Sommer-Ausstellung der Münchener Secession ◆

HUGO FRHR. V. HABERMANN
◆◆◆◆◆◆◆ BILDNIS ◆◆◆◆◆◆◆



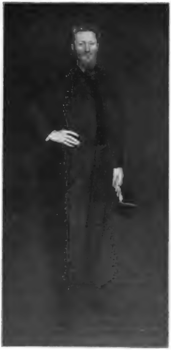
EUGEN SPIRO BILDNIS VON RICHARD MUTHER

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Kleides, das hie und da noch durchschimmert, drüber gestrichen ist. So sachlich in der Wirkung und so witzig in der Technik ist das gemalt, dass man von diesem Punkt aus für das Ganze ein Interesse fassen kann, das sich immer steigert und vertieft. Wie ist die Figur in den Raum „gepflanzt“, wie das scheussliche Rosa gemalt, dass es, jenseits von Schön und Hässlich, eben ein Stück grosser Kunst wird, wie das Spitzenmuster darauf hingesetzt, scheinbar minutiös und doch unendlich frei und leicht hingewischt! Diejenigen unsrer Künstler, welche „die Kunst zu lernen nie zu träge sind“, werden sich von diesem Nachkommen der Velasquez und Goya gar manches Gute und Lehrreiche anvertrauen lassen und es bedauern, nicht schon früher ihn kennen gelernt zu haben.

Zuloaga ist der einzige Spanier auf der Ausstellung, aber nicht der einzige Ausländer. Im Gegenteil, sozusagen! Die ganze wohlbekannte Schar der fremden Gäste ist auch dies Jahr erschienen, so zahlreich, dass von etwa dreihundert Nummern ein Drittel ausserdeutsche Autorennamen trägt. Unter den französischen Bildern ist Cottet's „Prozession“ (s. S. 493) das umfang- und farbenreichste, Aman-Jean's „Der Fächer“ (s. S. 483) das pikanteste, Gandara's Herrenporträt (s. S. 492) das glatteste. Sehr schön ferner, dass wir einen der geistvollsten französischen Koloristen als Zeichner kennen lernen: Besnard hat die Kartons zu seinen Wandmalereien für die Kapelle des Hospitals Cazin-Perrochaud in Berk geschickt. Diese Wandmalereien sollen eine rührende Vorgeschichte haben: der Sohn des Malers war als Kind von einem langwierigen Leiden befallen und von den Aerzten schon aufgegeben, als ihm eine angeblich wunderthätige Quelle in dem Wallfahrtsorte Berk nach und nach die Gesundheit wieder gab. Der Vater hat dann aus Dankbarkeit die Kapelle des Spitals, wo sein Sohn genesen, ausgemalt und die Kartons sehen wir nun hier — leider im oberen Stockwerk, wo übrigens auch manches andere, wie Cameron's feine Winterlandschaft, die Mühen des Heraufsteigens lohnt. In zwölf Bildern hat Besnard Leben und Leiden, Tod und Genesung geschildert, wie sie unter dem Schutz Christi und im tröstenden Glauben an ihn sich am Menschen vollziehen; vier Heiligengestalten, begleitet von je einem Heilung suchenden Kranken, vervollständigen den Cyklus. Wie in Besnards Fresken für die Ecole de Pharmacie, ist auch hier die Komposition jedes einzelnen Bildes klar, grosszügig, echt raumgestaltend; die Zeichnung, rein linear gehalten, mit ganz wenig Schraffierungen, prachtvoll sicher im Strich. Und überall spricht wirkliche, tiefe Empfindung zu uns und hilft uns über manches hinweg, was wir uns vielleicht anders wünschen möchten, wie den Typus Christi auf einigen Bildern oder das seltsam wandelnde Kruzifix etwa in der Komposition „Der Tod".

Bei den Engländern und Schotten sind es dieselben Namen und auch dieselben Werke fast, wie immer; „Academy" besten Ranges ist GREIFFENHAGEN's Bild zu jener seltsamen Bibelstelle von den Söhnen Gottes und den Töchtern der Menschen; eines der vornehmsten Bildnisse der ganzen Ausstellung das schöne stille Selbstporträt von CH. H. SHANNON. Zwei treffliche Themsebilder brachten die zwei Wahl-Engländer, der Amerikaner MUHRMANN und der Holländer FRANK BRANGWYN, jener eine „Ebbe in der Themse" mit still liegenden dunkeln Booten, schwer und ruhig, dieser eine Ansicht der London-Bridge, wo über den beschatteten Vordergrund mit dem verwirrend lebhaften Treiben am Ufer und auf dem Fluss klar und gross im Hintergrund ein sonnenbestrahltes Gebäude in klassizistischen Formen hereinragt. Unser in London wohnender Landsmann GEORGE SAUTER hat sich in seinen zwei Bildern „Maiennacht" und „Morgenunterhaltung" auf ganz wenige, fein gedämpfte Töne beschränkt und sich in der Beschränkung als Meister gezeigt.

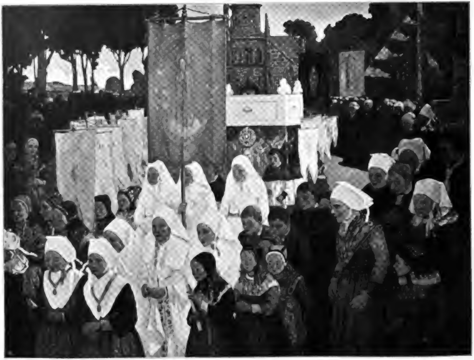


ANTONIO DE LA GANDARA BILDNIS
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Ad vocem: Landsmann kehre ich zu den Deutschen, speziell zu den Münchnern zurück (von anderen Deutschen z. B. aus Berlin ist nicht viel da; schmerzlich vermisst man Max Slevogts Fehlen, seine naturfrische starke Kunst sollte sich München nicht gar zu leichten Herzens entgehen lassen!).

Solange wir nicht eine monumentale, im höchsten Sinn raumschmückende Kunst haben, wie sie die Franzosen etwa in den Werken Puvis' de Chavannes und Besnards haben, wie Hans von Marées und manches von Böcklin sie uns versprach, solange werden wohl die Landschaft — als Ausdruck unserer *Natur*stimmung — und das Porträt — als Ausdruck unserer *Menschen*auffassung — die stofflich und psychologisch wichtigsten Gebiete der heutigen deutschen Kunst bleiben. Dass es mit einem Aufblühen *grosser* dekorativer Kunst noch gute Weile haben wird, das weiss jeder, der die Affaire der Wasserburger Rathauskonkurrenz miterlebt hat. Zwei Rahmen von LUDWIG HERTERICH erinnern an diese traurige Episode, können aber freilich, so aus dem Zusammenhang der Gesamtkomposition gerissen, nur daran erinnern, nicht es ganz veranschaulichen, welch grosses Kunstwerk hier durch die Weisheit einer Kommission von *Künstlern* — nicht von Kritikern, ihr Herren! — im Entstehen erstickt worden ist.

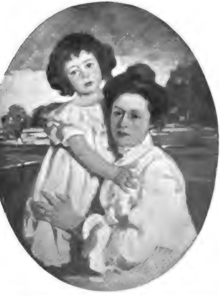
— Unter den Porträts der Ausstellung ist übrigens auch eines direkt und in erster Linie als Wandschmuck gedacht: Das grosse Familienbildnis von HUGO VON HABERMANN (s. S. 489). Sehr bizarr, sehr lustig und lebendig wie die beiden Eltern, der Vater im Jagdkostüm und mit der Flinte auf dem Arm, und die vier Kinder lachend und unter dem grellen Sonnenschein



CHARLES COTTET DIE PROZESSION

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

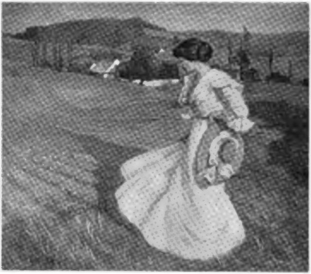
blinzelnd, der von vorne ins Bild hereinflutend gedacht ist, dem Beschauer entgegenblicken — vielleicht nicht sowohl dem Beschauer, als dem Besucher, dem sie gastfreundliche Aufnahme in dem altertümlichen, wasserumflossenen Adelssitz versprechen, dessen wuchtige und pittoreske Masse sich im Hintergrunde erhebt. Die ganze Familie von jener altfränkisch-aristokratischen gesunden Hässlichkeit, die noch nichts von der vergeistigten und schwächlicheren Feinheit degenerierter Geschlechter hat, und in ihrer unverkennbaren Bodenständigkeit so viel sympathischer und frischer, als so und so viele weibliche Bildnisse des espritvollen Junggesellen. — Von Leo Samberger ist diesmal eine grosse Serie seiner Brustbilder in Kohlezeichnung da, eins sicherer erfasst und hingesetzt als das andere; am besten sind ihm wohl A. v. Keller, Stuck, Uhde und F. A. v. Kaulbach gelungen. Den Gegenpol zu diesen gezeichneten Porträts bedeuten die ganz koloristischen Bildnismalereien von J. Exter und H. Knirr. Exter ist es, besonders in dem Bild von Mutter und Kind, mehr um die Wucht und Leuchtkraft, Knirr mehr um ein raffiniertes Zusammenstimmen zarter Töne zu thun. Die Palette Knirrs ist sehr geschmackvoll, aber die Gesichtsfarbe der beiden von ihm gemalten Kinder kann auch in einem nicht naturalistisch verseuchten Gemüt den Wunsch wecken, er möchte seine Farben einmal vor der Natur revidieren. Und in was für stumpfen, bleigrauen, schieferblauen Tönen hat der Breslauer Spiro das nobel konzipierte Bildnis Richard Muthers (s. S. 491) gemalt! Eine Farbenaskese (im Gegensatz zu der Farbenschwelgerei der beiden vorher Genannten), von der wir nicht glauben, dass sie einen Lohn im Himmel der Kunstgeschichte zu erwarten hat. Auch das hübsche lebensgrosse Porträt eines jungen, in freier Landschaft stehenden Sportsman hat dieses Grausehen und Schwarzmalen, das man sonst unter die sieben Todsünden der Münchener Malerei rechnet. — Nicht grau gesehen und nicht schwarz gemalt ist A. v. Keller's grosses Frauenbild „Ergebung“, ein technisch raffiniertes, im Effekt fast zu starkes Farben- und Beleuchtungskunststück. Seine kleineren Farbenskizzen sind nicht minder raffiniert, aber noch feiner in der Wirkung.



AUGUST NEVEN DU MONT BILDNISGRUPPE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Angelo Jank wird, als er sein grosses Bild einer Reiterin in der Ausstellung wieder sah, selbst am besten bemerkt haben, was ihm dabei nicht geglückt ist. Ross und Reiterin sind zeichnerisch vortrefflich, aber der schwere kompakte Schatten, der auf sie fällt (wohl von einer Hauswand, nicht von der Kastanie, deren Zweige oben ins Bild hineinhängen, die aber selbst im Schatten zu stehen scheint) raubt dem Bild die Bestimmtheit des Gesamteindruckes. Der sonnenbestrahlte Hintergrund blendet den Beschauer, der sich müde sehen muss, um die Züge der schlanken Amazone überhaupt zu erkennen. Das ist ein objektiver Mangel, den man einem so ernsten und ehrlichen Künstler wie Jank gegenüber nicht aus Höflichkeit zu verschweigen braucht. Wie bestimmt tritt dagegen in den Reiterbildnissen Trübner's (die man freilich bei der Secession leider vergeblich

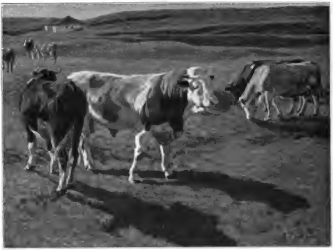


CARL PIEPHO SPAZIERGANG

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

suchen würde) das Porträtmässige hervor, so sehr auch diese Bilder im ganzen als Raum- und Licht-Impressionen sich geben! Auch **Leo Putz** hat mit dem Bilde eines jungen weissgekleideten Mädchens im sonnendurchleuchteten Grün einer grossblätterigen Laube zugleich ein vortreffliches, lebensvoll anmutiges Porträt geschaffen und einen unmittelbaren Natureindruck künstlerisch gestaltet. **Hans Anetsberger** hat einen Knaben mit rotbäckigem, biederen Kindergesicht gemalt, der neben seinem Reit-Eselchen im Freien steht (s. S. 487): der Vater des Kindes ist, wie der Katalog verrät, der Fabrikbesitzer Herr Rossner in Zeitz, einer der heutzutage in Deutschland noch so seltenen Mäcene, die mit feinem Verständnis und freigebiger Hand die Künstler fördern.

Ein unbedingtes, bezwingendes Meisterwerk grossen Stils, wie es Zuloagas „Consuelo“ ist, wird man unter den Münchener Porträts dieses Jahres vergeblich suchen. Bei den Landschaften sind es die alten guten Namen mit guten, aber nicht neuen Arbeiten: **Benno Becker** (s. S. 485) und **Paul Crodel** (dieser gerade diesmal matter als sonst), **G. Flad** und **B. Buttersack** (s. S. 487), **W. L. Lehmann** und **C. Th. Meyer-Basel**, **Alois Hänisch** und **Rich. Kaiser** (s. S. 497) und andere. Man verstehe mich nicht falsch: ich halte nichts für thörichter, eventuell auch für schädlicher, als wenn Publikum und Kritik in jedem neuen Jahr von demselben Künstler eine neue Häutung verlangen. Aber wünschenswert wäre ein rascherer Zuwachs neuer Leute, die dem Gebiet wieder einen neuen Streifen eignen Landes zuerobern. Weder **H. Frobenius**, von dem man nach einer Kollektiv-Ausstellung im Kunstverein so etwas zu hoffen anfing, erfüllt vorläufig diese Hoffnung, noch **R. Pietzsch**, der in einem mit **Karl Haider** verwandten Sinne, wenn auch auf ganz anderen Wegen eine Monumentalisierung des Staffelei-Landschaftsbildes anzustreben scheint. Wenn Haider sich eine besondere Art liebevoller Detailmalerei geschaffen hat (s. S. 503), so steht Pietzsch gerade dem Detail der Naturformen mit einer gewissen Lieblosigkeit gegenüber, die sich (liege das nun an technischen Mängeln oder an noch ungereifter Anschauung) noch nicht zu einer wirklich stilvollen Vereinfachung erheben

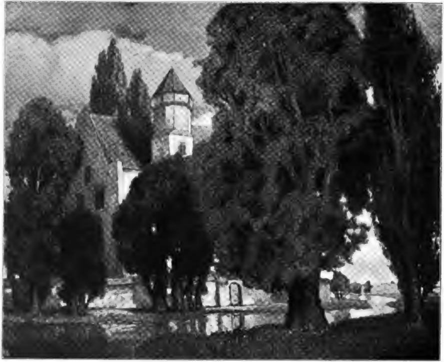


ADOLF THOMANN AUF DER ALP

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

konnte. Wie dürftig, ja verständnislos ist das Laubwerk der Buche im Vordergrund des „Bergsees im Frühling“! Doch glaube ich bestimmt, Pietzsch wird dies Manko überwinden und dazu gelangen, das, was er sagen will, in unanfechtbarer, geschlossener Form zu sagen.

Uebrigens neigt sich die Zeit der „reinen“ Landschaft vielleicht überhaupt vorläufig einem Abschluss zu. Künstlerisch interessanter sind wenigstens auf dieser Ausstellung fast durchweg die Bilder, auf denen Menschen oder Tiere nicht als Staffage, sondern als wichtiger, integrierender Bestandteil der Landschaft figurieren. Da steht in erster Linie EMANUEL HEGENBARTH mit seinen „Jägern“ und ein paar Pferdebildern bester Zügelscher Observanz, dann SCHRAMM-ZITTAU mit dem brillant gemalten grossen Bild „Schwäne“; da ist der Schweizer THOMANN, der seine Kühe auf der Alp (s. oben) und seine Pferde im Arbeitsgespann in reserviert vornehmer, aber doch naturwahrer Feintonigkeit malt. Neben HUBERT v. HEYDEN, der wieder ein Drama aus dem Hühnerhof schildert (s. S. 484), tritt in wachsender künstlerischer Reife CHARLES TOOBY; vor allem sein Stilleben „Raubzeug“ ist von einer Eleganz und Weichheit in der Malerei der Felle und Gefieder, dass die Sprödheit, die seine früheren Bilder oft etwas trocken und nüchtern machte, hier ganz überwunden erscheint. — CHR. LANDENBERGER, unter den älteren Künstlern, welche die menschliche Figur im Freien studieren, einer der unermüdlichsten und ehrlichsten, hat einen kleinen, drollig-unbeholfenen Nackefrosch in eine Frühlingslandschaft gestellt. CARL PIEPHO lässt auf einem Bild eine junge Dame in wallendem weissen Kleid beim Abendspaziergang über ein rötlich beschienenes Stoppelfeld gehn (s. S. 495), auf einem andern ein andres weissgekleidetes Mädchen am Waldsaum träumerisch und sehnsuchtvoll in die Abendlandschaft blicken. Das zweite Bild ist nicht nur „poetischer“, sondern auch glaubhafter als die Stoppelfeldwanderung, die ein bisschen zurechtgemacht aussieht. Auch ADALBERT NIEMEYER führt eine Dame abends „am Wasser“ spazieren; das Bild ist fein und reich in der Farbe, aber von einem grünbläulichen Gesamtton, den ich nicht recht motiviert finde; ungleich glaubhafter und harmonischer noch wirkt ein „Interieur“, auf dem die Figuren und der ganze Raum mit all seinen hübschen, anheimelnden Sachen ein höchst anziehendes Ensemble machen.



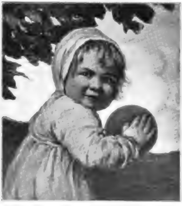
RICHARD KAISER ALTES KASTELL

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

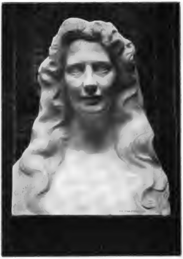
Hengeler, Zumbusch (s. S. 486 u. 498) und Julius Diez bilden eine kleine Gruppe von Neu-Romantikern, in welcher Diez an Phantasie, wie an Formgebung und Kolorit der originellste ist. Das „Märchen“, zu dem ihn die seltsamen Formen der Dolomiten-Bergwelt inspiriert zu haben scheinen, hat bei aller tollen Phantastik eine fast beängstigende Glaubwürdigkeit.

Im Gegensatz dazu sind Ph. Klein und E. Pottner strenge Wirklichkeitsschilderer, natürlich nicht im Sinne jenes „abstossenden Naturalismus“, der heute nur noch in den Köpfen gegenwartfremder oder völlig ununterrichteter Leute spukt. Ph. Klein hat eine Dame gemalt, die musizierend am Klavier sitzt, ein breiter Sonnenstreif bricht belebend ins Bild hinein. Emil Pottner zeigt eine Mutter mit ihrem Töchterchen am Theetisch, in die Betrachtung eines Bilderheftes vertieft — ich fürchte, es ist die Woche; sonst ist aber auch da absolut nichts Schreckliches und Brutales zu entdecken, es müsste denn Greuel und Missethat sein, wenn ein junger Maler in Technik und Farbenanschauung von Slevogt lernt.

Aber freilich, für manche Leute ist ja auch Fritz v. Uhde heute noch ein krasser Naturalist! Ein Glück, dass er sich durch das Geschrei nie hat einschüchtern lassen. Bis heute ist er sich selbst treu geblieben, hat sein Können immer aufs neue zu erweitern und zu vertiefen gestrebt. Mit zwei nicht umfangreichen Bildern, einem „Barmherzigen Samariter“ und einem „Interieur“ erinnert er an seine Doppeleigenschaft als „Historienmaler“ (verzeihen Sie das harte Wort!), der die erstarrte biblische Malerei mit neuem Leben und neuen seelischen Ausdrücken beschenkt hat, und als „Pleinairmaler“ (auch ein hartes Wort!), der dem Studium des Lichts mit Liebe und Eifer nachgeht. Der Vorgang in dem Bilde des „Samariters“ ist mit grosser, einfacher innerer Wahrheit geschildert, die Lichtfülle, die auf dem „Interieur“ aus dem Garten herein in das Zimmer mit den zwei jungen Mädchen flutet, mit köstlicher Frische in Farben übersetzt, nein: festgebannt. So bleibt Uhde, der Fünfzigjährige, als Künstler ein unverrückbares Vorbild für alle Jüngeren, die es mit der Kunst und mit der Natur redlich meinen!



LUDW. VON ZUMBUSCH BILDNIS
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



HERM. HAHN BILDNIS-STUDIE
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

In der kleinen Reihe plastischer Werke dominieren die drei Arbeiten Hermann Hahn's: Der Liszt für Weimar, ein Werk voll edler Einfachheit und bestimmter Grösse, ein anmutiger Frauenkopf (s. S. 498) und die Büste eines greisen Gelehrten von fabelhaft packender charaktervoller Hässlichkeit. — In der Vorhalle steht, ein bischen einsam, die grosse eindrucksvolle (a. S. 482 abgebildete)

Bronzegruppe von **Hugo Kaufmann** „Zur Freiheit", die einen Teil des Frankfurter Einigungsdenkmals bilden wird.

— Ich lasse mir in der Garderobe meinen Regenschirm und mein historisch-kritisches Selbstbewusstsein zurückgeben, und freue mich, indem ich die Freitreppe hinuntersteige, dass, wenn ich das nächste Mal in die „Secession" komme, mein Bericht für die „Kunst für Alle" schon geschrieben ist und ich dann mit gutem Gewissen ausrufen darf: „Jetzt bin ich Mensch, jetzt darf ich's sein!"

E. N. Pascent

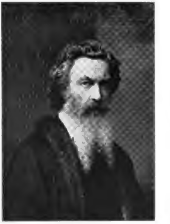
PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

FRIEDR. W. ENGELHARD
(† 23. Juni)

HANNOVER. Am 23. Juni verstarb hier im Alter von fast neunundachtzig Jahren der Bildhauer Professor **Friedr. Wilh. Engelhard**, der Nestor der hannoverschen Künstlerschaft. Er wurde am 9. September 1813 in Grünhagen bei Lüneburg geboren und wandte sich, herangewachsen, der Elfenbeinschnitzerei zu. Während seines Aufenthaltes in London und Paris erkannte er seinen höheren künstlerischen Beruf und trat zuerst in das Atelier Thorwaldsens in Kopenhagen ein, um später bei Schwanthaler in München seine Studien fortzusetzen. Von München, wo die ersten Entwürfe zu seinem berühmten Edda-Friese entstanden, ging er zu zweieinhalbjährigem Aufenthalte nach Rom und liess sich, 1859 in seine Heimat zurückgekehrt, in Hannover nieder, wo der kunstsinnige König Georg V. ihm lohnende und dankbare Aufträge, namentlich für den Schlossbau ›Marienburg‹ erteilte. Von seinen zahlreichen Arbeiten seien hier nur genannt: eine Reihe Genregruppen wie ›Amor auf dem Schwane‹, ›Der Schleuderer mit dem Hunde‹, ›Bacchus als Bezähmer des Panthers‹ etc. Von Arbeiten grösseren monumentalen Charakters sind anzuführen: die Schillerstatue für Hannover, die Marmorfigur der Kurfürstin Sophie im Grossen Garten zu Herrenhausen, die Entwürfe für die Statuen Thors, Odins, Wotans (s. l. J. S. 455) und der Walküren und die grossen Friese aus der altnordischen Sage, die auf der Marienburg, in der Aula der technischen Hochschule hier und am Thile-Winklerschen Hause in Berlin zur Ausführung gekommen sind. — Hofmaler und Professor **Friedr. Kaulbach**, der Vater Fritz Augusts von Kaulbach, feierte am 8. Juli in leidlichem Wohlsein seinen achtzigsten Geburtstag. Ueber den Lebensgang des greisen Meisters sei kurz das Folgende berichtet. Am 8. Juli 1822 in Arolsen geboren, trat Kaulbach schon mit siebzehn Jahren in das Atelier seines älteren Vetters Wilhelm von Kaulbach ein und stellte sich, von einer längeren Studienreise durch Italien nach München zurückgekehrt, bald auf eigene Füsse. Er schuf zuerst neben verschiedenen Porträts eine Reihe von grösseren Historienbildern, darunter für das Maximilianeum die ›Krönung Karls des Grossen in Rom‹, wandte sich aber in der Folge fast ausschliesslich der Bildnismalerei zu, auf die ihn ein glückliches Gefühl für Charakteristik und Noblesse der Auffassung besonders hinwiesen. Seine Reisen, die er mit zahlreichen Aufträgen überhäuft an die verschiedenen Höfe machte, führten ihn Mitte der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch nach Hannover. Der kunstsinnige König Georg V. bewog ihn zur Niederlassung in seiner Residenz, indem er ihm in der Nähe des alten Leineschlosses eine Atelier-Villa zur Verfügung stellte, welche der greise Meister heute noch bewohnt. Als eines der Kaulbachschen Hauptwerke darf das grosse Porträtgruppenbild gelten, das den König Georg im Kreise seiner Familie auf einer Gartenterrasse darstellt und das in der Porträt-Galerie des Herzogs von Cumberland in Herrenhausen aufgestellt ist. Das Provinzialmuseum bewahrt zwei weitere bedeutsame Porträts von Kaulbachs Hand: das der Bildhauerin Elisabeth Ney und des Wiener Bildhauers Hans Gasser. Prof. Kaulbach bekleidet ein Lehramt an der Technischen Hochschule und ist Mitglied der Berliner Akademie der Künste. Mit grosser körperlicher Rüstigkeit und ungeschwächter geistiger Frische ist der greise Meister noch bis vor kurzem künstlerisch thätig gewesen und hat die grosse Ausstellung des Künstlervereins 1901 noch mit verschiedenen Porträts beschickt.

Pl.

BASEL. Der Bilhauer **August Heer** ist gegenwärtig mit der Ausarbeitung einer ruhigen Grabfigur beschäftigt, die ihm infolge einer Konkurrenz für das Monument eines verstorbenen Kunstfreundes aufgetragen worden ist. Eine andere Grabfigur desselben talentvollen Skulptors, die in dieser Zeitschrift bereits reproduziert ward (XV. Jahrg., S. 161), hat soeben in Heilbronn Verwendung resp.



FRIEDR. KAULBACH D. Ä. SELBSTPORTRÄT
(feierte am 8. Juli seinen achtzigsten Geburtstag)

Aufstellung gefunden. — Der jetzt in Florenz ansässige Basler Maler W. **Balmer**, der im letzten Jahre die Renovation der Basler Rathausfassade glücklich durchgeführt hat, ist gegenwärtig mit der Ausmalung des Hofes und des Innern in dem historisch wie architektonisch merkwürdigen Gebäude beschäftigt. G.

LEIPZIG. **Max Klinger**'s Beethoven, der jetzt nach Schluss der Wiener Ausstellung in der deutsch-nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf aufgestellt ist, soll, wie es heisst, für das hiesige Städtische Museum erworben sein. Als Kaufpreis werden 250000 M. genannt.

MÜNCHEN. Prof. **Martin Dülfer** hat bei der Konkurrenz für das neue Stadttheater in Dortmund mit seinem Entwurf den ersten Preis davongetragen und auch den Auftrag zur Ausführung erhalten.

DÜSSELDORF. **Wilhelm Schneider-Didam**, ein früherer Schüler Julius Roetings, hat den Auftrag erhalten, das Bildnis von Ludwig Knaus für die hiesige Städtische Gemälde-Galerie zu malen. — Am 10. Juni starb hierselbst der hochbetagte Genremaler **Heinrich Wilhelmi**, einer der ältesten Mitglieder der Düsseldorfer Künstlerschaft. In Xanten am Niederrhein geboren, kam er in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf die Königliche Kunstakademie in Düsseldorf, und malte nach vollendeter Ausbildung Figurenbilder in der damals beliebten Art, häusliche Scenen im Genre Meyer von Bremens, besonders Kinderscenen, die wegen ihrer ungemein sorgfältigen Ausführung zu jener Zeit sehr beliebt waren und besonders gern von amerikanischen Händlern und Kunstfreunden gekauft wurden. tz.

HERMANN LANG FAUN

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

PAOLO TROUBETZKOY TOLSTOI ZU PFERD

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

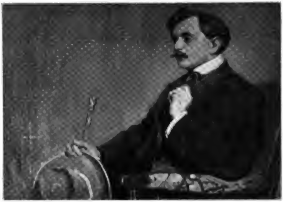
AGRAM. Der Maler und Direktor der Agramer Bildergalerie **Nicola Masic** ist, fünfzigjährig, gestorben. Der auch ausserhalb seines Heimatlandes rühmlichst bekannte Künstler studierte in München unter Piloty und war auch hernach noch in den 1870er und 1880er Jahren längere Zeit in der bayerischen Kunststadt ansässig. Aus dieser Zeit auch stammt das „Sommeridyll“, das a. S. 504 als eine Probe der Kunst Masic' mitgeteilt sei. Später kehrte er in seine Heimat zurück, wo er als Genremaler und Lehrer in Ehren stand.

BERLIN. Die durch die (bereits gemeldete) Berufung des Malers **Karl Storch** an die Königsberger Akademie freigewordene Lehrstelle an der „Akademie Fehr“ wurde durch den Maler C. H. **Küchler** besetzt.

VENEDIG. Der Wiener Maler **David Mosé** ist im Beginn des Juni durch eigene Hand gestorben. Zweifel an seiner Befähigung haben den bescheidenen und so befähigten Künstler, der erst jüngst zum zweitenmale einen grossen Rompreis an der Berliner Kunstschule erlangt hatte, in den Tod getrieben.

GÖRLITZ. Am 5. Juni wurde die von Prof. **Joh. Pfuhl**-Charlottenburg geschaffene Goethe-Büste enthüllt. Die originelle Architektur-Anlage, in der sie zur Aufstellung gekommen ist, wurde von Architekt **Hugo Behr** entworfen.

GESTORBEN: Am 10. Juni der Geh. Baurat **Adolph Heyden** in Berlin; ebenda am 17. Juni der Maler **Rudolph Steinbock**, sodann der Maler **Arnold**



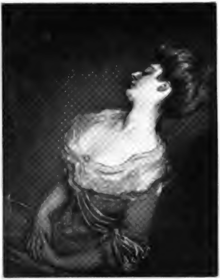
FERDINAND GÖTZ BILDNIS

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Neumann und am 19. Juni der Kunsthändler Hermann Pächter (i. Firma R. Wagner), zweiundsechzig Jahre alt; in Prag der Maler Victor Barvitius.

VON AUSSTELLUNGEN

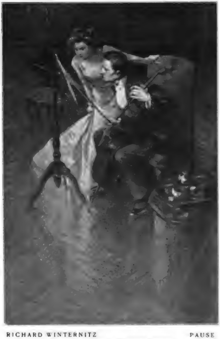
BRESLAU. Lichtenbergs Ausstellung vermittelte uns im Frühjahr die Bekanntschaft mit den Arbeiten Carl Max Rebels, des noch jugendlich unreifen, aber namentlich als Kolorist interessanten und vielversprechenden Berliner Malers. Daneben trat die feine Kunst Otto Feld's und in einer reichhaltigen Kollektion die *Karlsruher Schule* aus der Fülle der Erscheinungen besonders fesselnd hervor. Bis Ende Juli wird eine umfangreiche und gut gewählte *Aquarellausstellung* die Kunstfreunde zu beschäftigen haben. Es ist Herrn Lichtenberg gelungen, dazu auch eine grössere Anzahl von Blättern aus der Aquarellsammlung der kgl. Nationalgalerie geliehen zu erhalten, so dass neben der jetzigen Generation auch die Hauptmeister einer älteren, wie die Achenbachs, Kröner, Gleichen-Russwurm, Max Schmidt, Wilberg, vor allem Menzel zu Worte kommen. Es wird den Jüngeren nicht durchweg leicht, diese Konkurrenz zu bestehen, aber im ganzen zeigt die Ausstellung doch, welche Fortschritte in seinen Zielen wie in seinen Mitteln das Aquarell, allerdings zum grossen Teil unter dem vorbildlichen Einfluss jener Altmeister, in den letzten Jahrzehnten gemacht hat. Den Löwenanteil an dem Beifall, den die Ausstellung findet, beansprucht Hans von Bartels, trotz aller Einwendungen, die man gegen seine Neigung zum Virtuosenhaften erheben mag, doch unser glänzendster Aquarellist, der die moderne Technik recht eigentlich begründet hat. Die Ausstellung bringt von ihm eine Gruppe seiner beliebten holländischen Motive und Strandbilder, sowie die



ANTONIO DE LA GANDARA SCHLAFENDE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Skizzen von der Reise mit dem Erzherzog Karl Stefan von Oesterreich in Dalmatien und Italien. Dann sind Hans Herrmann, Skarbina, Julius Jacob, Heinrich Hermanns, Hugo Mühlig, Kubierschky — um nur die Hervorragendsten unter den jüngeren Aquarellisten zu nennen — zum Teil glänzend vertreten. Deiters, Oehme, Leonhardi, Lutteroth u. a. repräsentieren die ältere Schule und zeigen, dass sich auch mit beschränkten Ausdrucksmitteln Vortreffliches leisten lässt. Einzelne Blätter von Hermine Laukota, Hugo-Vogel, Hermann Billing, Max und Martha Giese verdienen gleichfalls besonders hervorgehoben zu werden. Natürlich fehlt auch nicht das zahlreiche Geschlecht der Reise-Aquarellisten, welche die beliebtesten Punkte des internationalen Touristenverkehrs nach malerischen Ansichten abgrasen und an romantischen Beleuchtungseffekten etwas draufgehen lassen, sowie das amüsante Genre der Illustratoren und Humoristen, wie Mandlik, Marold, Stahl, Kleiter, Caspari u. a., bei denen die geistvolle Mache immer anzuerkennen bleibt. Nicht ganz schlecht schneiden die schlesischen Aquarellisten ab, deren Doyen, der greise Theodor Blätterbauer, noch immer seinen Mann stellt. Unter den Jüngeren ragen die frischen und liebenswürdigen Arbeiten von Klara Sachs besonders hervor. Den ganzen Inhalt des vierhundertfünfzig Nummern zählenden illustrierten Katalogs der Ausstellung wird erst eine zweite Serie erschöpfen. M. S.

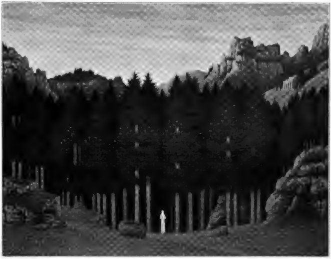


RICHARD WINTERNITZ PAUSE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

BASEL. In der hiesigen Kunsthalle befinden sich gegenwärtig zwei Ausstellungen. Die eine — kleinere — umfasst eine Anzahl Porträts von Fritz Burger, dessen chiker, flüssiger Vortrag und dessen feiner Geschmack immer wieder neu zu fesseln vermögen. Wir werden einmal eingehender auf diesen Künstler zurückkommen. Im selben Saale ziehen eine Anzahl kräftige, figürliche und landschaftliche Sujets behandelnde Radierungen von Hermann Struck die Besucher an. — Die grössere Ausstellung ist der vom Schweizerischen Kunstverein veranstaltete sogenannte ›Turnus‹. Er bietet im allgemeinen gute Durchschnittskunst; ganz hochbedeutend ist keines der darin ausgestellten Werke, hingegen ragen doch Landschaften von F. Völlmy, E. Schill, H. Lendorff, E. Boss, P. Colombi, G. Giacometti, O. Gampert, J. Ruch, J. Odier, A. Gos, eine Marine von W. de Goumois und das phantastische, aber doch klare Genrebild ›Teufelspredigt‹ von H. B. Wieland weit über das Mittelmass hinaus. — Im Museum sind die Bilder von Ernst Stückelberg, der im vergangenen Jahre seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert hat, in einem besonderen Stückelberg-Kabinett vereinigt worden, in welchem nun dieser nächst Böcklin bedeutendste neuere Basler Meister nach Verdienst zur Geltung kommt. G.

DÜSSELDORF. Am Pfingstsonntag ist der Neubau an die Kunsthalle, welcher ausschliesslich der Düsseldorfer Künstlerschaft zur Verfügung steht, ohne besondere Feierlichkeit eröffnet worden. Von nun an ist die Städtische Kunsthalle, die bisher gemeinschaftliches Eigentum der Stadt und der Künstlerschaft war, alleiniges Eigentum der Stadt, und enthält nur die Städtische Gemälde-Galerie, deren stete Vergrösserung eine Trennung der gemeinsamen Besitzer notwendig machte. Der geräumige Anbau an die Kunsthalle, der eine Fläche von 722 qm bedeckt, hat nur ein Stockwerk und der Grundriss erweist sich als ein sehr wohlerwogener und zweckentsprechender. Es sind sechs Säle vorhanden, zwei grosse und vier kleinere, alle mit Oberlicht und bei den Abmessungen der Dachkonstruktion und Einrichtung der Oberlichter hat man sich alle Erfahrungen auf dem Gebiete moderner Ausstellungsbauten zu nutze gemacht. Jeder der sechs Säle hat vortreffliches Licht und ist in den Verhältnissen von Länge, Breite und Höhe tadellos. In dem grössten der Säle und einigen kleineren hat der Verein Düsseldorfer Künstler eine Ausstellung veranstaltet, wie man sie bisher in den oberen Sälen der Kunsthalle zu sehen gewohnt war, Bilder älteren und neueren Datums. Als Gast ist in diesen Sälen nur Fritz Fleischer, Weimar, erschienen, der ein grosses Gemälde ›Not‹ betitelt, ausstellt, ein charakteristisches Bild der Genre- der ›Armeleutmalerei‹, das Elend einer Proletarierfamilie in eindringlicher Weise darstellend. In einigen anderen Sälen hat sich die ›Freie Vereinigung Düsseldorfer Künst-



KARL HAIDER HEILIGER HAIN

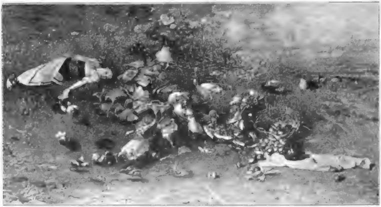
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

ler« etabliert, die trotz ihrer starken Beteiligung an der grossen deutsch-nationalen Ausstellung im neuen Kunstausstellungs-Palast ihre gewohnte Frühjahrs-Ausstellung nicht ausfallen lassen wollte und auch hier wieder eine recht interessante Zusammenstellung verschiedenartiger Arbeiten ihrer Mitglieder zur Schau bringt. So umfangreich und interessant wie ihre Ausstellungen im vorigen Jahre ist diese natürlich nicht. Die neuesten Arbeiten der Mitglieder dieser Künstlervereinigung sind heuer im neuen Kunstpalast. Hier, in der Kunsthalle, waren neben manchem neuen Bilde auch viele ältere, die zur Komplettierung der Zusammenstellung wieder herangeholt wurden. Der Hauptanziehungspunkt in diesem Neubau ist die in einem der Säle, von dem Künstler selbst eingerichtete Sonderausstellung Constantin Meunieur. Diesmal sind es nicht seine imposanten lebensgrossen Skulpturen, wie sie früher hier zur Schau gebracht waren, sondern solche in halber und weniger Lebensgrösse. Aber auch diese wirken bedeutend durch ihre schlichte, echte Monumentalität und Tiefe des Ausdruckes. Wünschenswerter wäre es gewesen, wenn dieser grosse Künstler gerade jetzt, zur Zeit der hier veranstalteten grossen deutsch-nationalen Kunstausstellung, eine umfassendere Zusammenstellung seiner Arbeiten gezeigt hätte. Aber auch die verhältnismässig kleine Zahl seiner jetzt zur Anschauung gebrachten Werke muss jeden Kunstverständigen überzeugen, dass er vor den Schöpfungen eines grossen Meisters steht. Immer aufs neue bewundern wir diese lebensvollen Gestalten, die charaktervollen Typen der belgischen Bergleute, Puddler, Walzwerkarbeiter und Bauern. Vorzüglich dargestellt ist auch der alte Grubengaul, bei dem man unwillkürlich an das alte blinde Bergwerkspferd in Zola's »Germinal« denkt. tz.

VERMISCHTES

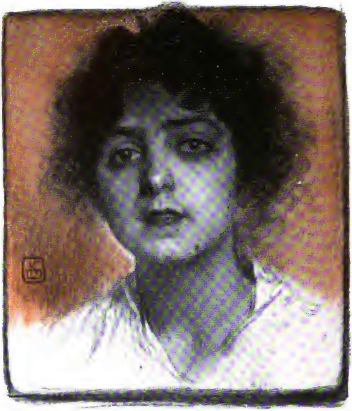
STUTTGART. Gegen Ende Juni haben achtundzwanzig Stuttgarter Künstler ihren Austritt aus der »Württembergischen Kunstgenossenschaft« erklärt. An ihrer Spitze befindet sich Graf Kalckreuth, Direktor der Akademie und seitheriger Vorstand der Kunstgenossenschaft, ferner sind dabei die Professoren der Akademie der bildenden Künste: C. Grethe, R. Haug, Friedr. Keller, R. Pötzelberger, E. Speyer (ausgenommen die drei Herren v. Donndorf, Kappis, Igler), ferner die Akademieschüler, soweit sie Mitglieder der Kunstgenossenschaft sind, und einige weitere Künstler. Der Austritt wird damit motiviert, dass die Gründung der »Freien Vereinigung württembergischer Künstler« innerhalb der »Kunstgenossenschaft« ein gedeihliches Zusammenwirken unmöglich mache. Ueber diese letztere Gründung haben wir s. Zt. an dieser Stelle berichtet; es sind meist einheimische freie Künstler an deren Spitze O. Reiniger und H. Pleuer stehen. Wie bekannt, hat diese Spaltung bereits zu getrennten Ausstellungen geführt, indem die »Freie Vereinigung« als geschlossene Gruppe im Glaspalast, München, ausgestellt hat, während die Gegenpartei daselbst nur durch ein Schwarz-Weiss-Kabinett, in der Hauptsache aber als Gruppe in Düsseldorf vertreten ist. Durch diesen Massenaustritt von 28 Mitgliedern zählt die »Württembergische Kunstgenossenschaft« statt wie bisher 98, nur noch 70 Mitglieder. Die Generalversammlung vom 3. Juli und die daselbst stattgefundenen Neuwahlen ergaben folgendes Resultat: I. Vorstand, Prof. Reinhold Schmidt; I. Schriftführer, Maler C. Schickhardt; II. Schriftführer, Maler Fritz Lang; Schatzmeister, Maler Fritz Zundel; Ausschussmitglieder, die Maler H. Pleuer, H. Drück und Bildhauer Fremd; Ersatzmänner, die Maler K. v. Otterstedt und Hofrat W. Plappert. Stuttgart hat nun drei Kunstorganisationen: Die alte ›Kunstgenossenschaft‹; innerhalb derselben die im Februar d. J. gegründete ›Freie Vereinigung‹; ferner als dritte Gruppe die ausgeschiedene Abteilung mit Graf Kalckreuth an der Spitze, welche den ›Künstlerbund‹ wieder bilden wird, den die im Herbst 1899 nach Stuttgart berufenen Karlruher Professoren Graf v. Kalckreuth, C. Grethe, R. Pötzelberger schon damals gegründet, ihm dann jedoch nur einen geselligen Charakter verliehen haben, da sie im März 1900 in corpore in die ›Württembergische Kunstgenossenschaft‹ eintraten. — Eine interessante Bereicherung hat die hiesige Staatsgalerie erhalten, indem sie eine grosse ›Mondnacht‹ von H. Pleuer erworben. Das Bild war im Jahre 1900 in München ausgestellt und ist auch in d. Z. (XVI. Jahrg. S. 91) abgebildet worden. H. T.

DÜSSELDORF. Der hiesigen kgl. Kunstakademie hat der kürzlich verstorbene, hier geborene Prinz Georg von Preussen seinen ganzen reichen Nachlass an Kunstschätzen vermacht. Ausser den modernen Bildern, die der Prinz teils von seinem Vater geerbt hat, darunter viele von Düsseldorfer Künstlern, enthält das Vermächtnis eine sehr wertvolle Sammlung von Kopien nach Gemälden alter Meister, sowie zweiundsechzig Mappen mit zum Teil wertvollen Kupferstichen. — Am 9. und 10. Juni tagte in der hiesigen Kunsthalle die 29. Hauptversammlung der *Verbindung für historische Kunst*. Den Vorsitz führte an Stelle des erkrankten ersten Vorsitzenden Herrn H. Meier, Bremen, der Geheime Ober-Regierungsrat Dr. Max Jordan aus Berlin. Die zunächst auf der Tagesordnung stehenden Geschäftsangelegenheiten (Vortrag des Geschäftsberichts, die Rechnungsablage, die Wahlen der Rechnungsrevisoren und der verschiedenen Kommissionen) wurden in der üblichen Weise erledigt. Bei der sich daranschliessenden Verlosung der im Besitz der Verbindung befindlichen Gemälde, die den satzungsgemässen Ausstellungs-Turnus durchlaufen haben, fiel das Gemälde von Professor Josef Scheurenberg ›Burggraf Friedrich I. wirft die Quitzows und ihre Genossen nieder‹, an die Deutsche Kunstgenossenschaft; Franz Messerschmidt (München) ›Tillys Verwundung bei Breitenfeld‹ gewann der Herzog von Cumberland; Rudolf Eichstaedt (Berlin) ›Zwischen Ligny und Belle-Alliance‹ erhielt der Kunstverein in Königsberg i. Pr. und Arthur Kampf (Berlin) ›Volksopfer 1813‹ fiel der Stadt Leipzig zu. Die diesmaligen Ankäufe der Verbindung wurden nach vorheriger Besichtigung und Auswahl der geeigneten Gemälde am 10. Juni auf der Deutsch-Nationalen Ausstellung im Kunstpalast bethätigt. Es wurden im ganzen acht Gemälde für rund 40000 M. erworben und zwar folgende Werke: von Professor Peter Janssen ›Lustige Gesellschaft‹, Franz Max Kiederich ›St. Martin‹, Hans Kohlschein ›Schlesische Landwehr bei Waterloo‹, Ernst Oppler ›Musik‹, Wilhelm von Diez ›Marodeure‹, Angelo Jank ›Aus dem Märchen vom Schweinehirten und der Prinzessin‹; Julius Exter ›Ländliche Scene‹ und das in der Städtischen Kunsthalle ausgestellte Gemälde Fritz Mackensen's ›Familientrauer‹. Des weiteren beschloss die 29. Hauptversammlung, zur Förderung der graphischen Künste eine Summe bis zu 10000 M. auszusetzen und die graphischen Künstler aufzufordern, bis zur nächsten Hauptversammlung geeignete Arbeiten einzureichen. Der Ort der nächsten Hauptversammlung wird Dresden werden, wo vor fünfzig Jahren die erste Versammlung stattfand. Die vor etwa vierzehn Jahren erschienene Geschichte der *Verbindung für historische Kunst*, verfasst von Dr. Max Jordan, wird erweitert und bis zur Jetztzeit fortgeführt, inzwischen erscheinen. tz.



NICOLA MASIC (†) SOMMERIDYLL

Redaktionsschluss: 5. Juli 1902. Ausgabe: 17. Juli 1902.
Herausgeber: Friedrich Pecht. — Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. Sämtlich in München.



KOLOMAN DÉRI del.

BERLINER KONSERVATIVE MALEREI

(GROSSE AUSSTELLUNG 1902)

I.

Die vielen Kontraste im neudeutschen Kunstschaffen lassen sich kurz summieren unter dem Hauptgegensatz: national oder international? Eben diese Grunddifferenz spaltet das Berliner Kunstleben in seine bekannten zwei Lager. Der in der „Secession“ abgesprengte Flügel der Berliner Malerei fusst, nach seiner Gesinnung und Schulung und kunsthändlerischen Aktion, auf Internationalität. Dagegen gründen sich die konservativen Elemente der Berliner Kunst, ihrer Tradition und ihrem Grundgehalt nach, vorwiegend auf Nationalität. Fast jede Kunstblüte erwuchs aus Nationalität: und der Wert dieses Prinzips leidet nicht, selbst wenn der Wert der entsprechenden Leistungen zeitweilig hinter ihm zurückbleibt. Die Stärke der eingesessenen Berliner Malerei ist ihr lokaler Charakter — dies Wort im weitesten Sinne genommen.

Echte Lokalkunst braucht nicht das Volk erst zu ködern; sie wurzelt im Volke. Sie entspringt und entspricht dem genius loci. Die Münchener Malerei ist temperamentvoll, die Berliner rationell. Preussen hat als Staat den Charakter einer „Militärgrenze“; und auch seine Kunst ist in der Hauptsache an diesen Charakter gebunden. Die gute Preussenkunst war nie modischer, sondern stets historischer und volkstümlicher Art. Man könnte sie eine Heimatkunst der Geschichte nennen. Sie fluktuiert nicht, sie ist stabil. Sie dient der Ueberlieferung; sie fügt sich der Architektur an; sie strebt der Monumentalität zu. Sie ist wie auf Granit gebaut. Sie verkörpert die preussische Präzision und Schlagkraft. Revolution und Revolutionäres liebt sie nicht; Evolution und Evolutionäres meidet sie nicht. Sie hat Portepeegeist — sowohl in der Plastik wie Malerei.

Die charaktervolle Preussenmalerei scheidet sich scharf von der seelenvollen süd- wie der saftvollen niederdeutschen Kunstart. Gleichwohl steht sie einem künstlerischen Süddeutschen innerlich nahe: der Zeichenstift eines Dürer scheint bei der neupreussischen Malkunst Gevatter gestanden zu haben. Die harte und doch feine Technik des grossen Nürnbergers, seine kühle mitteldeutsche Realität, sein strenges Aufreissen und geistvolles Formulieren ist in mehreren preussischen Malern fortgesetzt. Eine meisterhafte Anwendung besten Dürerschen Kunstgeistes auf einen altpreussischen Vorwurf findet sich in dem festgeschnittenen Porträtkopf des Markgrafen Georg von Brandenburg aus Cranachs Hand. Auch die gewichtigen Herrscherköpfe Schlüters führen aus künstlerischem Klassizismus zu gesund preussischem Lokalismus hinüber. Der märkische Sand selbst blieb lange steril, bis in Chodowiecki ein original-preussischer Künstler auftauchte. Die klare Formulierung eines exakten Kunststils zu Berlin aber finden erst die beiden Bildhauer Schadow und Rauch. Ihre klassischen Statuen des alten Fritz und seiner Paladine, Blüchers und seiner Waffenbrüder, sind preussisch bis ins Mark hinein. Auf den alten korrekten Krüger, der den Preussengeist etwas karikiert, folgt die geniale Verkörperung des historischen Borussengeistes an sich. Menzel's eiserne, oft etwas eisige, aber immer preussisch-durchschlagende Malerei begleitet Bismarcks eiserne Zeit. Menzel hat heimatliches Salz und heimatliche Seele. Diese malerische Zentralsonne umkreisen wieder kleinere Planeten und Meteorschwärme. Sie alle gravitieren nach dem Prinzip von zweierlei Tuch. Sie sind ein künstlerisches „Volk in Waffen“.

Die hier skizzierte Kunstrichtung ist seit hundert Jahren durch und durch Eigenbau. Sie schielte nicht über die Landesgrenzen; sie verkörperte und glorifizierte eigenes Heldentum. Sie fand hiefür eine feste, nur ihr gegebene Niederschrift. Sie schuf ein künstlerisches homerule.

Auch in Anton von Werner's besten Werken steckt wahrer Geschichtsgeist, prägnante Durchdringung des Realen, neben gediegener Präzision. Seine Historienmalerei ist der trockenen, nüchternen, aber für Preussen grundlegenden Gamaschenpolitik Friedrich Wilhelms I., der selber mit Vorliebe malte, verwandt. Auch Werner könnte auf seine Werke schreiben: „pinxit in doloribus“ — criticorum; aber auch auf ihn könnte noch einmal eine fridericianische Aera — der preussischen Malerei — folgen.

Neben dem gewitzigsten sei hier gleich der künstlerisch gewandteste Akademiedirektor Preussens genannt: Dettmann, durch dessen Berufung nach Königsberg sich ein Akt gesunder heutiger Kunstpolitik vollzog. Fruchtbarkeit und Frische zeigt Dettmann als Malpoet der Ostsee, höhere Bedeutung aber in seinen wenigen Historienbildern. Mehr noch als sein fast magisch wirkendes Leichenbegängnis des alten Kaiser Wilhelm zeugen seine Altonaer Fresken von sprudelnder Originalität. Aus dem Durchsonnten dieser echten Spielmannsnatur wünscht man der hie und da etwas zopfigen Preussenmalerei einen Schuss Aroma — der ihr noch fehlt. Es weht ein kühler Hauch an der Spree. Moltke als Typus und Menzel als Maler sind etwas frostig.

Dettmann und Kampf stehen, innerhalb der heutigen Berliner Monumentalmalerei, zu einander wie Farbe zu Form. Dettmann brachte eine frohe Auffassungsgabe, Kampf eine feste Kunstübung mit nach Berlin. Dies belegt er durch seine für Aachen bestimmten Entwürfe von hünenhaften Arbeitertypen. Es ist etwas von der Durchschlagskraft Kruppscher Kanonen in ihnen. Sie zeigen eine wie altgriechische Bestimmtheit. Sie sind nicht „geschummert", sondern gemeisselt, fast graviert. Ein neues Oelbild Kampfs, sein in der Schlosskapelle weinender alter Fritz, getreu nach der Volksvorstellung empfunden, wirkt wie ein gemalter Choral. Das ist ferme Wirklichkeitsmalerei. Gewaltiger noch berührt sein in grosszügigem Freskenstil hingesetztes drittes Werk der diesjährigen Grossen Berliner Ausstellung: Einführung des Christentums in Polen. Meisterhaft kontrastiert er die schwarze Masse der Mönche zu den hellen germanisch-skythischen Typen des aufhorchenden Volkes. Rassegeist und Geschichtsgeist durchdringen sich hier. Die polnische Glaubensinbrunst ist wunderbar getroffen. Man lebt den Vorgang mit. Er ist real und doch visionär gesehen. Das volle Schwergewicht ruht hier im Seelischen, ohne dass die Form dabei vernachlässigt wäre. Diese gemahnt an den allerbesten Düsseldorfer Geist — an Rethel. Die kühle gobelinartige Tonskala erscheint zwar etwas bunt; ein endgültiges Urteil hierüber ist aber erst am Aufstellungsort des Wandbildes möglich. Jene Mischung von technischer Kühle mit seelischer Tiefe, die Kampf durchweg auszeichnet, ist dem geschilderten Vorgang ganz adäquat. Das Werk wirkt als das bedeutendste der Ausstellung.

Künstlerische Prinzipien lassen sich besser an einem hervorragenden Gemälde als an einer ganzen Ausstellung demonstrieren. Es gelang hier Kampf, den reinen klaren grossen deutschen Kartonstil mit einer starken malerischen Qualität und einer plastischen Realität organisch zu verbinden. Will sagen: er verwarf nicht die echt deutsche Tradition und revolutionierte, sondern er baute weiter auf ihr und reformierte. Dieses letztere Verfahren kann man geradezu als das konservative Kunstprogramm, an sich, bezeichnen. Derartige Kunst lebt nicht in und von Selbstzerfaserung. Sie schafft, sie konserviert, indem sie konstruiert und neu gebiert — die Geschichte. Kampf macht künstlerische Generalstabsarbeit. Er ist der Gegenpol der hypersensiblen Uebermüden. Solche sind freilich blind für die Leistungen einer krystallinischen, festen, in sich geschlossenen und gleichzeitig historisch lokalfarbenen Kunst. Beide diese Faktoren dominieren in Kampfs Bilde wie in jeder echten Geschichtsmalerei. —

Röchling's Arbeit ist etwas hausbacken; aber er vermochte doch in seinen Gemälden „Hohenfriedberg" und „Kollin" dem Geist des siebenjährigen Krieges ins Herz zu sehen. Er schildert preussisch-handfest und getreu — vom Standpunkt des Füsiliers. Noch ein Berliner Maler hat diesmal echte pangermanische Historie abgespiegelt: Wichgraf in seiner lebensgrossen Ratsversammlung der Buren. Das Burenbild ist im Burenstil gemalt. Es stellt plattdeutsch-bäuerlichen Rassengeist dar. Von den übrigen preussischen Geschichtsmalern frappiert der Kasseler Akademiedirektor Kolitz mehr durch seine porträtistische Meisterleistung des „Hofrat Ruhl" als durch seine etwas dunklen Kriegsscenerien. Auf die konservativ gestimmte Malerei Berlins, ausserhalb der Historie, lässt sich hier leider nicht eingehen. Der Saal der sechszehn abgesprengten Secessionsmitglieder erhält seine Signatur durch Werke von Engel, Uth, Frenzel, Friese und des Bildhauers Lederer; leider fehlt der Berliner Lokalmaler Skarbina.

II.

Der einheimisch-preussische, sozusagen adelige Malgeist bewegt sich bisher in etwas engen, aber gesunden Bahnen. Dass an Momenteffekt und Drastik die Berliner Secessionsausstellung mit ihren pikanten Delikatessen manchmal der Grossen, der Repräsentantin sesshafter Kunst, überlegen war, darf nicht beirren. Die Aufgabe eines „autonomen" Kunsthändlers: unter Assistenz von erfahrensten Künstlern, aus der gesamten Kunstwelt eines halben Jahrhunderts, alljährlich zweihundert teils anziehende, teils abstossende Ausstellungsobjekte herauszuheben, ist weit leichter als die einer vielköpfigen Kommission: alljährlich mehrere Tausend wahllos eingelieferte Werke zu einer guten Gesamtmasse zu vereinigen. Solche grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Gemäldegruppierungen sollte man voll erfassen und erst dann urteilen. Statt dessen kritisiert man — wie früher fast durchweg im Sinne von Pecht — jetzt in Kennerkreisen schlankweg à la Muther. Dabei verfolgt man mit Argusblicken den Start der internationalen Rennpferde; das andere lässt man schiessen.

Der spezifisch preussische Gehalt der Berliner Secession ist so verschwindend gering, dass sie ebensogut in Honolulu wie Charlottenburg hausen könnte. „Moabit“ ist zwar nicht gewählt, aber die Secession wirkt oft gequält. Was der edelgesinnte königliche Philosoph von Sanssouci nicht vermochte: französische Geisteskultur dem deutschen Wesen zu inokulieren, das vermag die Secession noch viel weniger. Die hochgesteigerte Fahrtgeschwindigkeit der Berliner Kunstwaggons in den internationalen D-Zügen, mit den Lokomotiven Manet, Monet, Degas und dem „Morithatmaler“ Munch, hat die Trag- und Triebkraft des preussischen rollenden Kunstmaterials mehr geschwächt als gestärkt. Der Aufgang Berlins als Kunststadt kann nie durch einen noch so effektvollen Import, sondern nur durch Kunstwachstum von innen heraus erfolgen. Die Hebung Berlins als Kunstbörse ist keine Hebung Berlins als Kunststadt. Die Berliner Secession eröffnet alljährlich einen besseren internationalen Kunsthändlersalon — nichts mehr und nichts weniger.

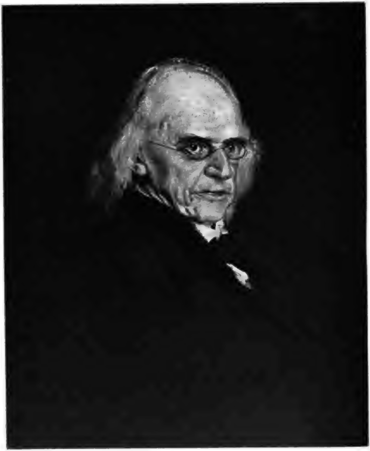
Der politische Schwerpunkt der Secession liegt in ihrem altbewährten Parteichef. Liebermanns Force ist das Unakademische, sein Irrtum die Ablehnung aller Tradition. Wie Lassalle der Gründer des norddeutschen Sozialismus, ist Liebermann der Gründer des norddeutschen Secessionismus. Auch er arbeitet mit „Genossen“; auch er schüttet das Kind der gutbürgerlichen Tradition mit dem Bade aus. Er hat eine schneidige Aktivität, die seinen Gegnern oft mangelt. Seine feste aber kalte Hand kann, wie die eines tüchtigen Chirurgen, eine geschickte Operation vollziehen; aber sie genügt nicht, den inneren Werde- und Lebensgang einer Künstlergeneration zu regeln. Sein dreist gemalter, dabei innerlich dürftiger Simson ist ein Symbol der ihm eigenen mise-en-scène. Der Austritt der Sechzehn hat der Secession, für Berlin, teilweise die Sehnen durchschnitten. Zwei kommende Männer, zwei kommende Führer der Berliner Kunst stellen sich diesjährig Liebermann gegenüber: Slevogt, der ihn als Maler im eigenen Lager schlägt, und Kampf, der ihm als Organisator im fremden Lager gewachsen ist.

Die Kunstgeschichte wird nicht auf Ausstellungen gemacht. Sie werden leicht zu Specialitätenbühnen. Sie ruinieren oft den Künstlergeist. Nicht in vorübergehenden Blendern, sondern in innerlichem Verwachsen mit der ganzen Reichs- und Residenzkultur liegt die Zukunft der Berliner Kunst. Die Berliner konservative Malerei war zu ihrem Glück nie eine „Ausstellungsmalerei“, sondern ihre Vertreter schufen vorwiegend für die künstlerischen Bedürfnisse des Preussenreiches. Werden hierbei die rechten Kräfte an den rechten Fleck gestellt — wie es mit öffentlichen Aufträgen an Menzel, Werner, Gebhardt, Janssen, Kampf und Dettmann schon der Fall war — so bildet sich damit ein norddeutsch-künstlerisches Zentrum, um das sich zwanglos alle anderen bodenständigen Kunstkräfte gruppieren könnten in nerviger, nicht nervöser Art.

Aus der „Not“ der Grossen Berliner Ausstellungen kann man eine „Tugend“ machen. Durch verständige organische Gliederung und verstärktes Achtgeben auf Qualität — durch ein Gerippe von gediegenen Gemälden an den besten Plätzen — durch eingefügte, in sich geschlossene Kollektionen (die von Hoffmann-Fallersleben im Jahr 1900 inscenierte dänische Einzelausstellung war dafür mustergültig) — durch nationale standard works — liesse sich die Grosse Ausstellung ungemein heben. Einen entschiedenen Schritt hierzu hat die heurige Ausstellungskommission unter Kampf gethan. Trotz der Abwesenheit aller Sensationen präsentiert sich der Eisenpalast am Lehrter Bahnhof in diesem Jahre angenehmer als früher. Man spürt eine feste Hand darin. Die in Preussen heimische Fähigkeit des klaren Disponierens ist auch Kampf eigen. Es ist ein einheitlicher Zug in die Grosse Ausstellung gekommen, dessen gehaltvolle Weiterbildung zu hoffen ist. Dadurch bekommt die Ausstellung Charakter.

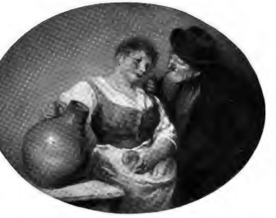
Die beiden stehenden Gefahren für die Preussenkunst: hier allzu akademisch, dort bloss repräsentativ zu werden, lassen sich nur durch kraftvolle Künstlerpersönlichkeiten, sowohl in der Produktion wie in der Regie, vermeiden. Das bedeutsamste Kunstereignis Berlins in diesem Jahr ist, dass eine solche mit KAMPF auf den Plan tritt. Seine Bilder und seine Ausstellungsorganisation haben Façon. Er verkörpert als Künstler das Nationalprinzip in stählerner Art. Er steht auf der festen Schanze der Berliner konservativen Kunst. Die preussische Präzision ist der Pariser Modemache mehr als gewachsen. Idealismus und Realismus treffen sich im Geschichtlichen. Jede echt nationale Kunst ruht auf solcher Grundlage wie auf einem rocher de bronce.

MOMME NISSEN



[illegible] Ausstellung im Münchener Glaspalast
Münchener Künstlergenossenschaft

◆◆◆ FRANZ VON LENBACH ◆◆◆
BILDNIS THEODOR MOMMSENS



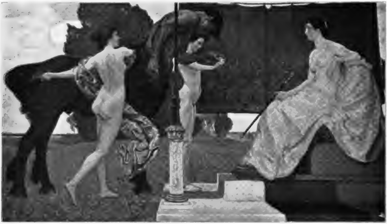
EDMUND HARBURGER — EIN ALTER SCHÄKER

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe

DIE JAHRES-AUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

VON DR. GEORG HABICH

Der Glaspalast zeigt in diesem Jahr im Aeusseren kein von den früheren sehr abweichendes Bild. Abgesehen davon, dass die lange Wandelhalle im östlichen Flügel einer Reihe recht günstig beleuchteter Bildersäle und einem kleineren Gelass für Bildhauerarbeiten gewichen ist, empfängt das alte, ausgediente Gebäude den Besucher in derselben Toilette wie im Vorjahre. Im Vestibül steht nach wie vor über den Wasserbecken RÜMANN's kolossaler Prinzregent, und der lichte, hohe Raum dient einer Reihe von anderen, übrigens ziemlich belanglosen Plastiken als Folie. Man hätte an dieser Stelle vielleicht in diesem Jahr etwa HILDEBRAND's neuen Strassburger „Rhenus“ erwarten dürfen, ein Bildwerk wie geschaffen als Brunnenfigur für das Becken im Vestibül und wahrlich nicht das Schlechteste, was aus Münchener Bildhauerateliers der letzten Jahre hervorgegangen. Für die Räume der Secession, deren Mitglied Hildebrand ist, wäre die Statue ohnehin zu gross gewesen. Bei dieser Gelegenheit eine andere Frage. Warum entschliesst sich die Ausstellungsleitung nicht endlich dazu, den Eingang zum Palast aus der engen, abgelegenen, unansehnlichen Sophienstrasse auf die Südseite in den botanischen Garten zu verlegen. Abgesehen von der ungleich grossartigeren repräsentativen Wirkung, die sich hier durch eine vornehme Portalarchitektur erzielen liesse, wären auch neue schöne Nordlichträume, die jetzt Garderoben und Bureaux dienen, für Ausstellungszwecke gewonnen, während die jetzt auf der Südseite liegenden, von allen Wissenden sorgfältig gemiedenen sog. Totenkammern recht gut administrativen und anderen praktischen Zwecken dienen könnten. Der botanische Garten aber, der als solcher im Zentrum der Stadt in nächster Nähe des Bahnhofs überhaupt übel an seinem Platze ist, fände als Ausstellungs- oder Stadtpark, wie ihn jede deutsche, mittlere und Kleinstadt als Treffpunkt für Fremde und die elegantere einheimische Welt längst besitzt, endlich die einzig richtige Verwendung. Was unsere Glaspalast-Ausstellungen nachgerade berüchtigt macht, ist nach aller Urteil ihre „Eintönigkeit“. Ja, eintönig wirkt diese unabsehbare Flucht auf gleicher Ebene liegender Säle und Zimmer trotz aller dekorativen Mätzchen, aber viel weniger durch die darin gebotene Kunst als infolge der unglücklichen zerstreuten, dämmernden Oberlichtbeleuchtung,



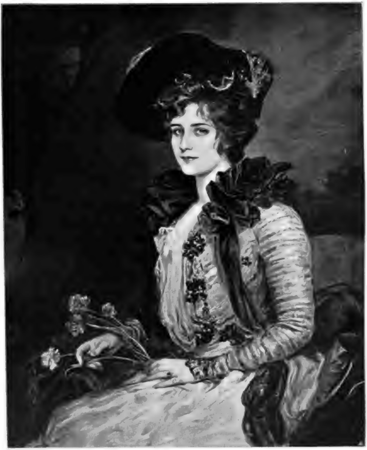
WILLY VON BECKERATH HOF DER VENUS

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe

die alle Säle gleichmässig erfüllt. Jeder Blick ins Grüne des Gartens wirkt in diesem trüben Einerlei als Erfrischung, und es wäre gewiss kein Raub am Heiligsten der Kunst, würde man durch Schaffung eines eleganten Gartenrestaurants ähnlich wie in Berlin, in Venedig und anderwärts dem ausstellungsmüden Publikum eine Gelegenheit zum Ausruhen der Augen und Sinne schaffen. Vielleicht, dass die geplante Kunstgewerbeausstellung hierin endlich Wandel bringt.

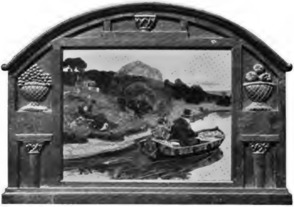
Was nun die Ausstellung selbst betrifft, so kann sie sich mit jeder „Jahresausstellung“ der Vorjahre getrost messen. Waren heuer die deutschen Künstler von Düsseldorf, sowie Karlsruhe und damit auch Stuttgart durch eigene Unternehmungen stark engagiert, so entschädigen für diese Lücken reichlich eine brillante Schleswig-Holsteinische Abteilung und die Kollektion, welche der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund in einem Saal vereinigt hat. Auch in den Berliner Sälen hängt unter mancherlei Durchschnittsware viel Beachtenswertes.

Im Stuttgarter Saal — um mit den süddeutschen Nachbarn zu beginnen — bildet eine Wand voll Landschaften von Reiniger einen Glanzpunkt der Ausstellung. Seine frische, packende Art der Darstellung ist bekannt. Was für malerische und poetische Reize vermag dieser unübertreffliche Schilderer der bewegten Natur einem an sich nichtssagenden Motiv abzugewinnen, so wenn er die trüb dahin rinnenden Gewässer eines vom Regen geschwellten Flusses malt, über dessen braune Wellen sich das blasse Sonnengold eines regenumwölkten Himmels ergiesst (Abb. s. S. 519) oder wenn er das feine Graugrün einer deutschen Berglandschaft bei grau verhängtem Himmel in angenehmen Gobelintönen wiedergibt. Noch stärker, vielleicht ein wenig allzu berserkerhaft geht Hermann Pleuer mit seinen bekannten Eisenbahnbildern ins Zeug. Kohlengeschwärzte Schienenwege, verrusste Magazingebäude und rauchverhüllter Himmel, dampfende Lokomotiven und hellbeleuchtete Bahnzüge, die aus dem Dunkel tauchen, um in Nacht und Nebel zu verschwinden, das sind die Impressionen, denen Pleuer mit Vorliebe nachgeht. Neben diesen wäre im Stuttgarter Saal noch auf einen tonig und locker gemalten Rückenakt von Plock aufmerksam zu machen. In den benachbarten Karlsruher Räumen fallen die wie immer elegant gemachten Porträts von Propheter ins Auge. Ferdinand Keller sandte eine heilige Cäcilia von Guido Reni-artiger Süssigkeit. Das junge Karlsruhe präsentiert sich gut in zwei farbenprächtigen Entenbildern von Köster und sympathischen Landschaftsstudien aus der badisch-hessischen Gegend von Frey und Nagel.



Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast
Münchener Künstlergenossenschaft

F. A. VON KAULBACH
BILDNIS VON MISS F.

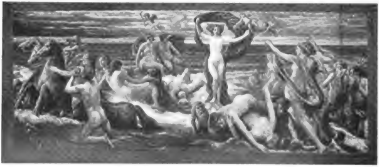


ALBERT WELTI DER GEIZTEUFEL

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe

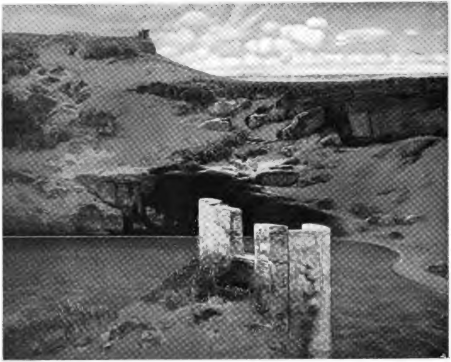
Ernst und gediegen wirkt der anstossende Frankfurter Saal. Eine ganze Kollektion Trübner: Landschaften, Akte, Pferde- und Reiterporträts (Abb. s. S. 518; s. auch H. 16 d. l. J.) geben von der letztjährigen Thätigkeit des Künstlers, der in München begann, ein Fremder zu werden, neue und gute Begriffe. Daneben hält Rossmann mit einer fein verschleierten Mittelgebirgslandschaft und sympathischen Garten- und Dorfmotiven aus dem Taunus und Odenwald sehr gut stand. Mit Landschaftlichem ähnlichen Charakters ist hier ferner R. Hoffmann vertreten, mit talentvollen Tierstudien aus dem Frankfurter zoologischen Garten Klimsch, mit Figürlichem Ottilie Röderstein, deren Temperabild „Drei Lebensalter“ erweist, dass die vornehmen Traditionen Steinles in Frankfurt noch nicht erloschen sind.

Berlin sandte diesmal Hugo-Vogel ins Vordertreffen, der mit einem Damenporträt und einer „Spreewälder Amme“ — die Figuren im sonnendurchleuchteten Grün blühender Gartensträucher — vorzüglich vertreten ist, ferner Skarbina, Hamacher und Bracht mit Landschaften von der bekannten Eigenart und Güte dieser Künstler. Max Schlich-



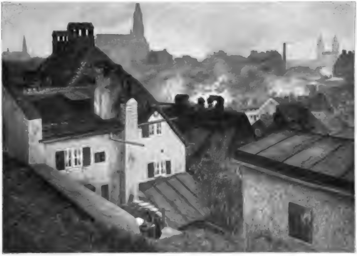
PHILIPP OTTO SCHAFFER VENUS ANADYOMENE

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe



HERMANN URBAN RUINEN

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe



ALEXANDER MARCKS AUS DER VORSTADT AU BEI MÜNCHEN

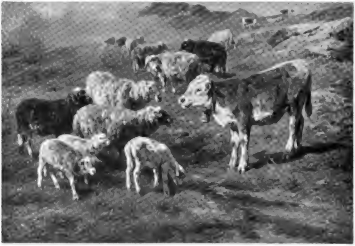
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Luitpoldgruppe

ting brilliert mit überraschenden Lösungen interessanter Lichtprobleme, die er in der Meeresdüne findet; besonders effektvoll eine Dame in knallroter Sportsjacke im vollen Sonnenbrand der Küste.

Ein Zug nordischer Frische geht durch den Schleswig-Holsteinischen Saal, in dem Hans Olde mit kraftvollen Porträtstücken dominiert: ein prächtiger alter Herr im Pelzrock in winterlicher Landschaft und ein meisterlicher „Claus Groth“ (Abb. s. S. 524). Die nordische Winterlandschaft, Schneewehen oder klare Wintertage mit Rauhreif, weite Schneefelder mit bunten Bauernhütten sind Lieblingsthemata der Holsteiner, und neben Hans Olde thun sich hier namentlich Feddersen und Burmester hervor. Nicht minder charakteristisch für die Eigenart des Landstrichs, in dem diese Künstler mit solcher Hingabe arbeiten, sind auch die intimen Schilderungen der norddeutschen Häuslichkeit bäuerlichen oder kleinstädtischen Charakters, wie sie namentlich Wilckens, Jessen und Charl. Krogh in ihren, schon durch den Gegenstand so reizvollen Interieurs geben. Hier hat ferner auch der Königsberger Ludw. Dettmann ausgestellt. Sein Hauptstück „Kinderspielplatz eines Waisenhauses“ behandelt das alte Problem bunter Kleider in der grünen Dämmerung hoher Bäume mit besonderem Glück. Ein Schäfer, der bei den ersten Strahlen der Sonne seine Herde aus der Hürde entlässt, zeigt den Künstler dagegen mit neugestellten Aufgaben beschäftigt. Auch in Gouache-Manier hat er ein neues, sehr reizvolles Genre ausgebildet: klare Mondscheinnächte mit blühenden Bäumen, lauschige Gartenwinkel in Herbststimmung u. s. w.

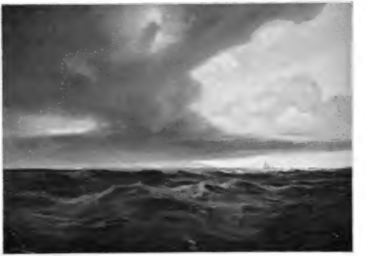
Dettmann streift damit ein Gebiet, das die Künstler der Münchener „*Scholle*“ wieder entdeckt haben und dem namentlich Georgi in seinen mit Tempera aufgehöhten Buntstiftzeichnungen so poetische Stimmungen abgewinnt. Auch im übrigen hat diese Gruppe heuer einen vollen Erfolg zu verzeichnen. Fr. Erler's grosse Wanddekorationen aus einem Breslauer Privathaus bleiben ohne die dazu gehörige moderne Holzarchitektur zwar etwas befremdlich, doch ist sein neuestes Flächendekorationsstück dieser Art: ruhende Dame in Weiss mit einem russischen Windhund zur Seite, einer eigenartigen hochkünstlerischen Wirkung um so sicherer. Gleichfalls mit umfangreichen Schöpfungen ist Eichler vertreten. Ein bäuerliches Liebespaar im Getreidefeld atmet die sinnlich schwüle Stimmung eines Erntetages. Eine andere mehrfigurige Komposition desselben Künstlers, „Wer hat dich, du schöner Wald“ betitelt, bedeutet dagegen eine lustige Verspottung des deutschen Philistertums, ist aber gleichfalls auch malerisch ausserordentlich geglückt in der Wiedergabe der sommerlichen Heuernte-Stimmung. Georgi hat ausser dem erwähnten landschaftlichen Cyklus eine grössere Märchenkomposition „Feuerjo“ benannt, den Dämon der Brandstifterei darstellend, in Tempera gemalt; von MÜNZER, dem grüblerischen Träumer und effektreichen Koloristen, ist eine den „scheidenden Tag“ symbolisierende nackte Frauengestalt da, ein Bild, das trotz zeichnerischer Schwächen und gegenständlicher Unklarheiten einen Künstler von eigenartiger Gestaltungskraft und einen Maler von ebenso originellem wie vornehmen Farbenempfinden kennzeichnet. Der temperamentvolle FELDBAUER ist mit einem kühn hingesetzten Reiterstücklein und einer vorzüglichen Pferdestudie vertreten, HÖFER schliesslich sandte eines seiner eleganten Herrenporträts. Zu diesen, den Gründern der „Scholle“, gesellt sich auch in diesem Jahr wieder ERICH ERLER-SAMADEN mit meisterlichen klar und räumlich wirkenden Landschaften aus dem Engadin.

Die grossen Säle im Fond des Palastes werden von den umfangreichen Nachlassausstellungen FABER DU FAUR's und ERNST ZIMMERMANN's eingenommen. Die über hundert Nummern zählende Kollektion des bisher nur in München in seiner ganzen Bedeutung gewürdigten Reitermalers wirkt im ganzen wie ein Brillantfeuerwerk und hält auch fast in jedem einzelnen Werk stand. Wir verweisen auf unsere in Heft 9 des I. Jahrg. gegebene Würdigung des glänzenden Koloristen. Die Gesamtausstellung seiner Werke bestätigt die dort über seinen Werdegang ausgesprochenen Vermutungen. Ausser Delacroix, dem er die entscheidenden Anregungen verdankt, ist, wie einige dekorativ äusserst wirksame Blumenstücke erweisen, Makarts Einfluss nicht zu übersehen. In den bewegten Scenen seiner blendend gemalten Kavallerieattaken scheint übrigens auch ein alter Meister, Bourguignon, nicht ohne Eindruck geblieben zu sein. — Die von den Angehörigen mit grosser Pietät und nicht geringer Mühe zusammengebrachte Ausstellung ERNST ZIMMERMANN's bedeutet für viele eine ähnliche Ueberraschung wie jene Ausstellung Deffregger'scher Werke, die zum ersten Male seine Naturstudien an die Oeffentlichkeit brachte. Zimmermann war ja als Maler biblischer Scenen älterer historischer Richtung — wir vermeiden absichtlich das Wort „Heiligen-



ANTON BRAITH DIE BEGEGNUNG

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Münchener Künstlergenossenschaft

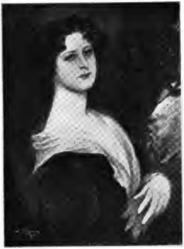


HANS VON PETERSEN HOCHSEEBILD

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Münchener Künstlergenossenschaft

maler" — allerseits geschätzt, und noch beliebter im grossen Publikum wurde in den letzten Jahren ein anderes Genre, das er in seiner durchsichtig lasierenden Technik mit Virtuosität beherrschte, seine schönen Fischstilleben. Hierzu kommen nun eine Reihe wertvoller Porträts, offenbar aus älterer Zeit (z. B. „Richard Paul", „A. Zimmermann" und ein blasser Frauenkopf mit schwarzem Spitzenschleier), deren lockere und delikate Malerei aufs höchste überraschen muss. Ferner finden sich reizvoll behandelte Interieurstudien aus Bauernhäusern, wie die „Stube aus Hagnau" oder das braune Zimmer mit dem Schweizer Kachelofen. Aber auch das freie Licht der Sonne hat Zimmermann nicht gescheut, wie eine Reihe in diskreten Tönen behandelte Gartenstudien mit und ohne Staffage darthun, von denen z. B. die beiden „Im Baumgarten" und die Skizze „Laube in Meersburg" als Meisterstücke weicher Tonmalerei gelten dürfen. Von seinen grösseren Genrebildern ragt eine „Fischfrau mit Kind" hervor, ein Stück, das man an Schönheit des Gesamttons etwa Hirth du Frênes' berühmten Hopfenleserinnen und Munkacsys besten Arbeiten getrost an die Seite setzen darf; ein Werk, würdig in einer Staatsgalerie aufbewahrt zu werden.

Der östliche Flügel gehört ausschliesslich der Münchener Kunst. Hier finden sich in den neugewonnenen Sälen die besten Namen der Künstlergenossenschaft. F. A. v. KAULBACH nimmt eine ganze Wand ein mit einem repräsentativen Prinzregenten und vornehmen Frauenbildnissen, unter denen ein weiblicher Studienkopf von grossartigem Schnitt der Züge den Preis verdient und ferner das ausgeführte Bildnis einer eleganten jungen Engländerin in nobel behandelten, durchsichtigen Seidenstoffen, in den schönen, beringten Händen zwanglos ein Paar Levkojen haltend (Abb. s. S. 511). Am freisten gemalt ist ein Kinderkopf mit blonden Ringellocken und weissem Filzhut. Benachbart davon hängt ein kräftig hingesetztes Mädchenbildnis von GUSSOW: Pensée auf maigrünem Grund mit Sonnenflecken, ferner ein durch seine Schlichtheit anmutendes Porträt einer jungen Dame im Promenadekostüm von PAPPERITZ, zwei neue GABRIEL MAX und ein in herrlichen Purpurfarben prangendes und wunderbar zusammengehaltenes Blumenstück mit grünem Papagei von ADAM KUNZ. Der *Lenbachsaal* leidet in diesem Jahr empfindlich unter der Konkurrenz der Künstlerhausausstellung. Nachdem ein wenigstens sehr effektvolles Konterfei Reinhold Begas, neuer-

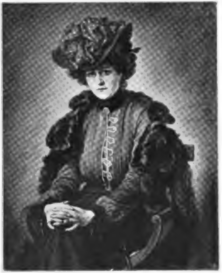


HERMANN TORGGLER STUDIENKOPF
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Münchener Künstlergenossenschaft

dings daraus verschwunden, könnten wir nur einen gut modellierten Kopf des greisen Mommsen (Abb. s. S. 508) und einen kostbar selbst-ironisch aufgefassten Konrad Dreher erwähnen, wäre Meister Lenbach nicht unter die Stillebenmaler gegangen. Ein grosser Huchen, den er zum Scherz in einer lustigen Stunde im Bilde verewigte, bildet den Gegenstand nicht geringen Interesses und einen Beweis dafür, mit welch souveräner Sicherheit der Künstler seine technischen Mittel beherrscht und wie sich ihm eine wundervoll geschlossene Bildwirkung aus seiner Technik geradezu von selbst ergiebt. Feine Stilleben könnte man übrigens noch manche nennen, so die blassen Rosen, mit feinem alten Porzellan vereinigt, von WILLMANN, ferner ein subtiles Wild- und Früchtestück von ALBRECHT, sowie das kräftige Küchenstück von SAMUEL CRONE.

Von grösseren figürlichen Malereien wäre hier auf BREDT's „Sirenen" hinzuweisen. Perverse Grausamkeit und Wollust ist in diesen üppigen, gut modellierten Frauenleibern, wie in der farbigen Gesamtstimmung zu vollem Ausdruck gelangt. Wie an den schönen Gliedmassen die hässlichen Vogelkrallen ansetzen, ist anatomisch wie koloristisch mit bemerkenswertem organischem Empfinden gelöst.

Was über die auch heuer wieder durchaus auf alter Höhe stehende *Luitpoldgruppe* zu sagen wäre, ist in einem eigenen Artikel über die Frühjahrsausstellung dieser vornehmen Gesellschaft (s. l. J. H. 15) dargelegt. Genug, dass H. UBBELOHDE, FRITZ BÄR, THALLMAIER, ESSER, STRÜTZEL, LE SUIRE, URBAN, KERN u. s. w. wieder mit Landschaften von bekannter Vortrefflichkeit, SCHÄFER mit mehreren seiner schönen mythologischen Kompositionen (s. S. 512), RAFFAEL und GEORG SCHUSTER-WOLDAN, dieser mit einem seiner anmutigen Kinderbilder: „Dreikönigsfest", jener mit einem ganz teppichartig behandelten weiblichen Rückenakt charakteristisch vertreten sind; desgleichen GEFFCKEN mit ebenso weich und angenehm gemalten, wie sympathisch aufgefassten Bildnissen eines alten Herrn. Auch seine originellen Oelwischbilder fehlen nicht. Eine ganze Serie seiner grossartig einfach gesehenen Berg- und See-



KARL GAMPENRIEDER BILDNIS
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Münchener Künstlergenossenschaft

bilder bringt Steppes. Besonders verdient ferner hervorgehoben zu werden, was Marr gesandt hat; ausser seinem Selbstporträt auf farbig leuchtendem Grund, ein von warmem Licht erfülltes grosses Porträtstück: ein Landschaftsmaler mit Staffelei und Leinwand auf dem abendlichen Heimweg und schliesslich eine zart komponierte, etwa im Geist der Präraffaeliten stilisierte Figurengruppe: „Waldgeflüster“. Vorteilhaft präsentiert sich Kuschel mit einer grossen in blauen und silbernen Tönen modellierten Nixe, auch Landsinger ist mit einer majestätisch über Wolken thronenden Frauengestalt „Urania“ würdig vertreten. Eine köstlich im Detail geschilderte Flusslandschaft mit origineller Staffage — ein Geizhals mit seinen Schätzen im Kahn, den ein Teufel steuert — bringt Welti (Abb. s. S. 512). Das Märchen von der Gänsemagd erzählt sehr anmutig und drastisch Liebenwein in einer Reihe wohl von Mucha inspirierten Zeichnungen. Hey bringt gleichfalls in bunter Zeichnung gar anschauliche und liebenswürdige Bilder aus dem altväterlich-deutschen Kleinstadtleben, während der liebenswürdige Zeichner Paul Rieth mit zwei grossen, breit und sicher gemalten Aktfiguren — „Adam und Eva nach der Vertreibung“ — überrascht.

FRITZ CHRIST GRABRELIEF
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Münchener Künstlergenossenschaft

Von Plastiken hätten wir der originellen Reiterstatuette Erwähnung zu thun, die Taschner mit bekanntem Stilgefühl in Holz geschnitten hat, darstellend den jungen Parcival als „reinen Thor“. Eine lebendige Porträtbüste des Prof. Du Moulin-Eckard stellt Beyrer aus. Als Medailleur verspricht Selke (Berlin) mit einem Tableau tüchtiger Porträt-Plaketten bemerkenswerte Leistungen für die Zukunft.

Das Ausland tritt auf den Jahresausstellungen zurück. Immerhin ist Schottland reich genug vertreten und würde mit Arbeiten, wie Mitchell's „Moorland“, Smith's „Pflügenden Pferden“ u. a. Interesse erwecken, wollten die Herren von Edinburgh und Glasgow in Auswahl, im Hängen und im Rahmen ihrer Bilder die tötliche Eintönigkeit vermeiden, die hier geradezu absichtlich erstrebt zu sein scheint. Aehnliches gilt übrigens von der Ausstellung der Gruppe Antwerpener Künstler.

Bei den Italienern wird leider das wenige Gute, wie Milesi's tonig dunkel gehaltenes Interieur mit Figuren, Favretto's chike Skizze mit dem Täufling, Ciardi's feine Morgenstimmung und Flusslandschaft, Sartorelli's tüchtige, von Segantini beeinflusste Landschafts- und Herdenbilder, von der Masse der wahllos gesandten Verkaufsware erdrückt. Rizzi's grosses porträtartiges Bild einer in schwülem Sinnen auf einem mit Damastdecke verhängten Ruhelager hingegossenen Frauengestalt, „Harmonie in Weiss und Gold“, fällt durch interessante Qualitäten der Farbe auf.

Alles in allem eine Ausstellung, die ohne Vorurteil betrachtet zu werden verdient und zwar mit Musse, denn nur wer sucht, wird hier seine Rechnung finden.

LESEFRÜCHTE

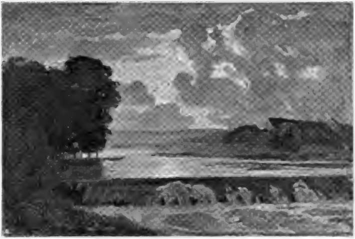
Die Kunst an und für sich selbst ist edel; deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja, indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die grössten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben.

Goethe „Kunst und Altertum“

*

Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.

Goethe „Dichtung und Wahrheit“



OTTO REINIGER ABEND

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Freie Vereinigung Württembergischer Künstler

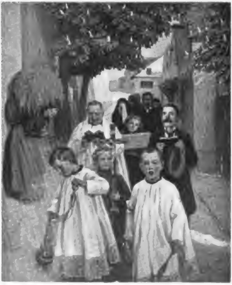
GRAF SCHACK UND BÖCKLIN

Böcklin wurde bei Schack im Jahre 1859 durch ihren gemeinschaftlichen Freund Paul Heyse eingeführt und stand mit ihm bis 1874 in regem Verkehr. Völlig entfremdet, wie Feuerbach, wurde er ihm nie. Ihre geschäftliche Verbindung endete mit keinem Missklang; im Gegenteil waren beim Kauf des *letzten* Bildes (Meeresidyll) beide Teile sehr zufrieden. Auch nachdem Schack keine Bilder mehr von Böcklin erwarb, suchte er ihn wiederholt in Florenz und Zürich auf, das letzte Mal im Jahre 1890 mit seinem damaligen Sekretär Dr. Pensl, wobei sie aber nur Frau Böcklin antrafen. Bei seinem vorletzten Besuche (Zürich 1889) war es mir vergönnt, den Grafen zu begleiten, mir unauslöschliche Eindrücke von dem Künstler und Menschen Böcklin zu sammeln und Zeuge zu sein von der ungeheuchelten Herzlichkeit, mit welcher Graf Schack und der berühmte, damals schon längst gänzlich unabhängige Maler sich begrüssten und miteinander Erinnerungen austauschten. Ich hebe dies hervor, weil ich aus Aeusserungen in verschiedenen Blättern den Eindruck bekommen habe, dass sich in einem Teil der Böcklin-Gemeinde Gerüchte und Vorstellungen bildeten, welche die beiden Männer in feindseliger Gesinnung einander gegenüberstellen. Momentane Explosionen des beleidigten Künstlerstolzes, wie sie Floerke notiert, mögen dazu die Grundlage gegeben haben. Unleugbar war die fünfzehnjährige geschäftliche Verbindung Schacks mit dem Meister nicht frei von Missverständnissen, Enttäuschungen und Verstimmungen auf *beiden* Seiten; doch hielten sie nicht lange an und führten nicht zur Entfremdung und zum Bruche. Sie hatten ihren Grund weniger in den thatsächlich ungleichen Leistungen des vielfach experimentierenden Malers, als darin, dass dieselben ganz neu und ungewöhnlich waren, aus dem, was damals als Kunst galt, völlig herausfielen und deshalb leicht der Verkennung ausgesetzt sein mussten, wenn sie auch noch so vollendet waren. Den unerhörten Neuerungen des originellen Basler Meisters gegenüber, die nach den Meldungen der kompetenten Zeitgenossen, wie Fr. Pecht, einen Aufruhr in der Kunstmetropole München hervorriefen, konnte sich Schack noch weniger auf sein eigenes Urteil verlassen, als bei einem Genelli, Steinle, Führich und Schwind, die einer soliden alten Schule angehörten und deren Stoffe nicht allzu modern waren. Ueber die Annahme oder Abweisung eines neuen Werkes Böcklins, welcher Schack das Vorkaufsrecht eingeräumt hatte, entschieden mehr der Geschmack und die Gesinnung der Berater des kunsteifrigen Barons als dieser selbst.

So mögen denn der Schackgalerie durch fremden Rat manche gute Werke Böcklins verloren gegangen sein. Von einem derselben weiss ich das ganz bestimmt. Es ist dies die „Quelle des Frühlings“, jetzt „Frühlingsreigen“ genannt, in der Dresdener Galerie; ich werde darauf noch zurückkommen.

In seinen *brieflichen*)* Antworten bewies Böcklin bei den oft grausamen Enttäuschungen, welche die Abweisungen Schacks für ihn brachten, einen bewundernswerten Gleichmut, eine fast rührende Unterwerfung unter die Kritik seines Auftraggebers und dessen Berater. Weit davon entfernt, seine Bilder als Ausflüsse seines Genies zu erachten und zu lieben, kümmerte er sich um dieselben nicht mehr, wenn sie aus seinen Händen waren. Ganz im Gegensatz zu Feuerbach war er ein Verächter des Ruhmes. Während jener jedes fertige Werk mit Vaterwonne ans Herz drückte und vor dem Momente bangte, wo er es „einsargen“, d. h. zum Versenden in eine Kiste packen musste, stiess Böcklin es ab wie ein Baum die reife Frucht. Er wusste auch nicht, welche seiner Werke sich in dieser und jener Ausstellung befanden; einem Gespräche darüber hörte er bei dem erwähnten Besuche mit einer gewissen komisch wirkenden Neugierde zu. Bald wechselte er dann das Thema und sprach von seinen Studien in alten Büchern über die Farbe van Eycks und von seinen eigenen Experimenten. Er war überzeugt, zu seinem langerstrebten Ziele gelangt zu sein und dadurch, dass er nur Erdfarben verwende, sie mit Eiweiss und Gummi arabicum mische und nur auf Holz male, die höchste Leuchtkraft seines Kolorits zu erzielen. Wer da den bescheidenen und einfachen Mann über solche technische Dinge mit einem Eifer reden hörte, als beruhe auf ihnen seine Kunst, musste sich mit Gewalt daran erinnern, dass dies der berühmteste Maler der Welt sei.

Von den Gemälden, welche den prunklosen, mit schwarzem Holze ausgelegten Arbeitsraum auf dem Zürichberge damals schmückten, blieb mir ein „Gang zum Bacchustempel“ deshalb am besten im Gedächtnis, weil der Meister in Bezug auf eine mit der Insel Capri endigende Wolkenperspektive äusserte: „Wie ich das gemalt habe, habe ich Heimweh bekommen. Da habe ich denn aufhören müssen.“ Aehnlich klingt, was er einst zu Graf Schack sagte, als ihn dieser träumend vor seinem „Heiligen Hain“ antraf: „Eben bin ich in diesem Walde gewesen.“ Solche Worte kennzeichnen den Poeten. Ueber ein im Atelier befindliches angefangenes Frauenbildnis bemerkte der originelle Künstler: „Die Dame war sehr unglücklich, dass ich die schöne Farbe ihres Kleides auf dem Bilde änderte; aber ich liess ihr keine Wahl: ‚Entweder werden sie *so* gemalt, oder gar nicht‘ und da gab sie nach.“



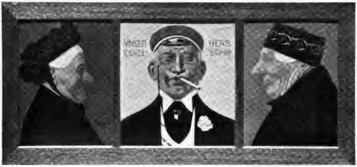
OTTO H. ENGEL KINDERBEGRÄBNIS IN DER OBERPFALZ

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Vereinigte Berliner Clubs

Von den Briefen, welche Böcklin in seiner grossen und zügigen

---

*) Im Familien- und Freundeskreise legte er sich nach H. A. Schmid, Floerke u. a. in dieser Hinsicht keine Zügel an; doch scheint sein Unmut sich zwar kräftig, aber vollständig und ohne Rückstand entladen zu haben.



FRANZ JÜTTNER — UNSER HERR ENKELSOHN

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Vereinigte Berliner Clubs

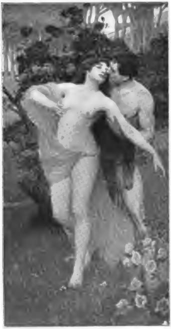
Schrift an Schack schrieb, sind leider nur wenige erhalten. Es mögen ohnehin nicht viele gewesen sein, weil er ein säumiger Schreiber war und die Mitteilungen an Schack häufig durch andere machen liess. So hat H. Ludwig nach seiner eigenen Aussage nicht selten den Vermittler zwischen den beiden abgegeben. Er war der Freund mehrerer der damals für Schack in Rom wirkenden Künstler, vor allem Böcklins, Gunkels und des gelehrten Kopisten Schwarzer, und seine wenigen noch vorhandenen Berichte über die Thätigkeit derselben (auch über Lenbach) sind, obschon nicht parteilos, von grosser Wichtigkeit. In einem Briefe vom 2. April 1865 nimmt er sich Böcklins aufs wärmste an, nennt ihn sehr fleissig, immer den alten liebenswürdigen Menschen ohne falsche Ader, voll feiner treffender Gedanken und voll innigen Gefühls, an dem untergeordnete Geister herummäkeln, während sie doch seine verlästerten Experimente nachahmen und seine Meinungen nachschwätzen. Trotz der Tüchtigkeit seiner Frau sei er über seinem künstlerischen Bestreben in seinen Verhältnissen in Rückstand gekommen und die guten Zeiten dauerten noch nicht lange genug, dass er sich hätte erholen können. Dass seine neuerfundene Maltechnik an der „Villa am Meere“ (Schackgalerie, Abendstimmung) sich nicht bewährt habe, bedauere er selbst am meisten.

Ueber dieses Bild, von dem bei seiner Ankunft in München Stücke herausgesprungen waren, hatte Böcklin selbst am 3. Juni 1864 an Schack geschrieben:

„Wie leid es mir ist, Ihnen dies unglückliche Experiment geschickt zu haben, brauche ich wohl nicht zu sagen, besonders, da ich nach Versuchen mit den Skizzen, die ich in dieser Art gemalt, zu der Ueberzeugung gekommen bin, dass die ganze Schuld am Unheil der Oelgrund trägt, mit dem sich das Wachs nicht verbindet.“

Sofort nachdem er das vereinbarte Honorar von 1000 fl. für das „verunglückte Experiment“ erhalten hatte, fing er eine Wiederholung desselben an, deren Ausführung nach den gleichzeitigen Berichten Lenbachs durch widrige Verhältnisse, Krankheiten in der Familie und andere Hindernisse sich sehr in die Länge zog. Des öftern kam der Künstler ganz aus der Stimmung und glaubte Ende 1864 in ein oder zwei Bildern, die er projektiert hatte, Schacks ganzen Beifalls noch sicherer zu sein, als wenn er die „Villa“ in seiner damaligen Stimmung vollenden würde.

Gegen Schluss des Jahres 1865 wurde die zweite Villa am Meer doch fertig. Böcklin hatte das Bild sehr durchgeführt und ein herrliches in der Stimmung ganz verändertes Gegenstück zur ersten „Villa“ geschaffen. Von denjenigen Kunstgelehrten, die dem toten Grafen Schack bei jeder Gelegenheit nachrufen, er habe für seine Bilder zu wenig bezahlt, wird gerne die Frage ventiliert, ob er die „Wiederholung“ honoriert habe. Leider sind über diesen Punkt Schriftstücke nicht vorhanden. Wo es sich um Ausführungen nach Skizzen handelte, schlug Schack häufig, wie z. B. ausnahmslos bei Genelli, die Preise vor, die von diesem mit freudigem Dank angenommen wurden. Böcklin, welcher meistens fertige Bilder schickte, bestimmte den Preis derselben selbst, und es ist mir kein Fall bekannt, in welchem Schack an diesem gefeilscht hätte. Das „verunglückte Experiment“ hielten Künstler und Auftraggeber zunächst für wertlos; es soll im Speicher seinen Aufenthalt gefunden haben. Als es aber, unschwer repariert, in seiner vollen Pracht an der Wand der Galerie prangte, da ist nach meiner Ueberzeugung irgend ein Abkommen zwischen dem glücklichen Besitzer, der es in seinem Katalog von 1868 mit 2000 fl. abschätzte, und Böcklin getroffen worden. Direkte Beweise dafür bestehen nicht; aber die indirekten besitzen Beweiskraft genug: es sind die Fortdauer des guten Einvernehmens zwischen beiden und der dankbare, durch eine Misstimmung über *diese* Angelegenheit nicht getrübte Ton derjenigen Briefe Böcklins aus den Jahren 1865 und 1866, welche erhalten sind. Sie lauten:



WILH. MÜLLER-SCHOENEFELD UNTER ROSEN
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Vereinigte Berliner Clubs

„Verehrtester Herr Baron! Etwas verspätet erhalten Sie die Empfangsanzeige Ihres Vorschusses von 250 fl., da ich zugleich die Versendung der Kiste mit den Bildern anzeigen wollte. Diese wird infolge der Feiertage erst am 28. Dezember abgehen können und Sie werden also dieselbe in ungefähr sechszehn Tagen erhalten. *Die Preisangabe wird den Bildern beigefügt sein.* Auf Ihren, sowie auf allgemeinen Beifall glaube ich hoffen zu dürfen, da solcher mir hier zu teil wurde, doch rechne ich nicht unbedingt darauf und bin auch auf das Gegenteil gefasst, in welchem Falle ich Sie bitte, Geduld mit mir zu haben und die Bilder an Herrn Rudolf Lang, Kunsthandlung in Basel, adressieren zu wollen. Ihr günstiges Urteil über die beiden Bilder erfüllt mich mit Freude und giebt mir Mut, meinem Streben treu zu bleiben. *Mit wärmstem Dank für Ihre gütige Hilfe* versichere ich Ihnen meine Hochachtung und Ergebenheit“. (22. Dezember 1865.)

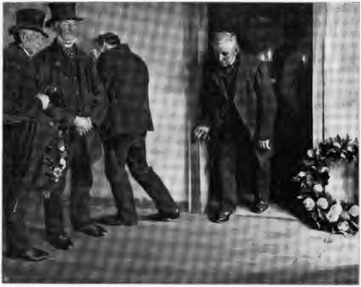
„Rom, den 6. März 1866. Verehrtester Herr Baron! Mit herzlichem Danke zeige ich Ihnen den Empfang des Wechsels von 250 fl. an und habe nur mit diesem Briefe gezögert, weil ich hoffte, zugleich die Vollendung des Bildes Amaryllis und die Absendung desselben anzeigen zu können. Dass Ihnen aber alle drei zugesandten Gemälde missfallen haben, wirkte so entmutigend, besonders, da ich das Gegenteil zu hoffen gewagt, dass Tag um Tag verstrich, ohne mich dem Ziel merklich näher zu bringen. — So übersende ich Ihnen, verehrtester Herr Baron, diese paar Zeilen und verspare fernere Anzeigen auf einen späteren Brief, da auch dieses überwunden sein wird. Mit vollkommener Hochachtung Ihr ergebenster A. Böcklin.“

Resignation und Schmerz finden in diesen Briefen einen durch seine Einfachheit besonders ergreifenden Ausdruck; ein Vorwurf könnte höchstens aus dem „auch“ des letzten Satzes herausgetüftelt werden. Dieses „auch“ ist aber zur Genüge erklärt durch die damalige notorische und durch Lenbach, Ludwig u. a. bezeugte drückende Lage des Meisters.

GEORG WINKLER

(Der Schluss folgt im nächsten Hefte)

Google



ARTHUR KAMPF ABSCHIED

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Vereinigte Berliner Clubs

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der an der hiesigen Kunstgewerbeschule als Lehrkraft seit einiger Zeit bereits thätige Maler MAX DASIO wurde zum Professor an dieser Anstalt ernannt, ebenso für die gleiche Schule in Nürnberg der dorten lebende Maler KARL SELZER.

DARMSTADT. PATRIZ HUBER ist nach Berlin übergesiedelt.

KÖNIGSBERG i. P. Der Bildhauer und Lehrer an der hiesigen Kunstakademie, Prof. FRIEDR. REUSCH, wurde von der philosophischen Fakultät der hiesigen Universität zum Doctor honoris causa ernannt.

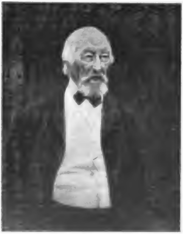
BERLIN. Der Bildhauer AUGUST GAUL hat einen Ruf nach Weimar erhalten, dem er aber vorerst, grösserer hier auszuführender Arbeiten wegen, nicht Folge leisten kann. — Der Bildhauer ERNST WÄGENER hat sein für Strassburg bestimmtes Jung-Goethe-Standbild im grossen Modell nahezu vollendet. Der Guss wird in Lauchhammer erfolgen. — Das für Danzig bestimmte, dem Bildhauer EUGEN BOERMEL übertragene Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. ist im Modell auch fertig. Der Kaiser ist in Interimsuniform mit Helm und offenem Mantel auf leicht galoppierendem Pferde dargestellt, die linke Hand fasst die Zügel, die rechte stützt sich an die Seite.

DÜSSELDORF. Die Fachlehrer der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Architekt Professor JOSEF KLEESATTEL und Bildhauer Professor CLEMENS BUSCHER, sowie der Direktor der Anstalt, Professor HERMANN STILLER, haben am 1. April d. J. ihre Entlassung eingereicht. Die Genannten waren seit Gründung der Kunstgewerbeschule, vom Jahre 1883 ab, mit grossem Erfolge an dieser Anstalt thätig. Der Antrag des Direktors auf Versetzung in den Ruhestand ist von der Stadtverordneten-Versammlung bereits genehmigt worden. — Um den Geheimrat Heinr. Lueg zu ehren, der sich um das Zustandekommen und die glänzende Gestaltung der grossen Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung Düsseldorf 1902 grosse Verdienste erworben hat, beschloss das Stadtverordneten-Kollegium ein Bildnis des hochverdienten Mannes der Städtischen Gemälde-Galerie einzuverleiben. Mit dem ehrenvollen Auftrage, das Porträt zu malen, wurde WALTER PETERSEN betraut. — Am 15. Juli ist der Landschaftsmaler GEORG GENSCHOW gestorben, der fast ein halbes Jahrhundert der Düsseldorfer Künstlerschaft angehörte. In Rostock 1828 geboren, machte der Verstorbene seine ersten Studien auf der Berliner Kunstakademie, kam dann in den fünfziger Jahren nach Düsseldorf, wo er eine Zeitlang Schüler von Andreas Achenbach war, und nahm hier seinen bleibenden Wohnsitz. Studienreisen im bayerischen Hochland, in der Schweiz und in den Karpathen veranlassten ihn, Motive aus diesen Gebirgsländern zu malen. Doch malte er auch Stimmungsbilder aus anderen deutschen Gegenden. tz.

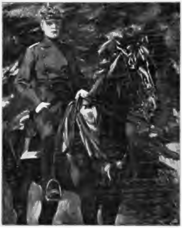
Google

HOMBURG v. d. H. Der in Paris lebende russische Bildhauer **MARCUS ANTOKOLSKY** ist hier Mitte Juli gestorben. Viele Jahre lang war er, gleich Repin und Wereschagin unter den Malern, der einzige Bildhauer Russlands, dessen Wirken und Ansehen über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinausreichte. Speziell dem deutschen Publikum ward er durch die in der ›Münchener Internationalen von 1892‹ veranstaltete umfangreiche Kollektiv-Ausstellung näher bekannt. Antokolsky wurde 1842 in Wilna als Kind armer Juden geboren; was er geworden, verdankt er seiner Begabung und starken Energie. 1871 errang er sich durch ein Standbild Iwans des Schrecklichen die Mitgliedschaft der Petersburger Akademie, durch andere, in Paris entstandene Werke, wie der ›Sterbende Sokrates‹, 1878 die Ehrenlegion und die Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der französischen Akademie, seit 1886 war er auch Mitglied der Berliner Akademie. Von den Hauptwerken Antokolskys seien noch genannt die Statue Peters des Grossen (Abb. VII. Jahrg. H. 21), der als Kranker im Lehnstuhl sitzend dargestellte ›Spinoza‹ (Abb. XIV. Jahrg. S. 71), ein ›gefesselter Christus vor dem Volke‹, die thronende Figur ›Alexanders III.‹ (Abb. XVI. Jahrg. S. 247), das (VIII. Jahrg. S. 82 abgebildete) Grabdenkmal einer jungen Russin und das Standbild Jermaks, des Eroberers von Sibirien (Abb. VII. Jahrg. S. 353).

GESTORBEN: In Stuttgart am 6. Juli der Maler **ERNST KIELWEIN**, achtunddreissig Jahre alt; in München der Maler **FERDINAND SCHMALZIGAUG**; in Berlin der Maler **FERDINAND MOLITOR**-Oberlahnstein; am 5. Juli in Stockholm der Maler und Professor an der dortigen Kunstakademie **GESKEL SALOMON**; in München der Maler **HARRY W. T. CANDIDUS**; in Madrid der Hofmaler **J. SIGUENZA**; in Wien am 7. Juli der Maler und Zeichner **IGNAZ SEELOS**.



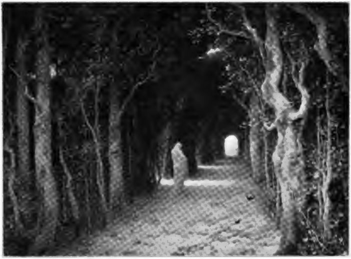
HANS OLDE BILDNIS KLAUS GROTH'S
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft



WILH. TRÜBNER BILDNIS
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Frankfurt-Cronberger Künstlerbund

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

DÜSSELDORF. *Eine neue Kunstausstellung.* Anfang Juni ist hierselbst eine neue Kunstausstellung unter dem Namen: Sonderausstellung Düsseldorfer Künstler ›Freie Kunst‹ eröffnet worden. Es wurde ursprünglich vermutet, dass dies gewissermassen ein ›Salon der Refüsierten‹ sein werde, da die Jury der Deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1902 ihres Amtes besonders streng gewaltet hatte. Die Tendenz des Unternehmens wurde indessen, unter Verwahrung gegen diese Unterstellung, durch Veröffentlichung eines umfangreichen Programms bekannt gegeben, in welchem die Veranstalter des Unternehmens erklären, diese Ausstellung sollte eine Stätte sein, wo jeder künstlerischen Individualität die Möglichkeit geboten werde, sich in unbeschränkter Weise zu offenbaren. Von dieser freien Entfaltung ihrer künstlerischen Thätigkeit haben in der ersten Zusammenstellung von Kunstwerken nur zwei ältere Düsseldorfer Künstler ausgedehnten Gebrauch gemacht: **EDUARD DAELEN** und **FRIEDRICH EMIL KLEIN**. Der Erstgenannte ist mit fünfundzwanzig Gemälden vertreten. Es sind meist ältere, von ihrer früheren Ausstellung schon bekannte Werke, so sein vielbesprochenes ›Grössenwahn‹ betiteltes Bild, welches einen armen vom Grössenwahn befallenen Komödianten in seinem Dachstübchen darstellt, der sich einbildet ein König zu sein; sodann sein tragisches Aschermittwoch-Motiv und einige andere Bilder von mehr oder weniger sensationellem Inhalt. Neu ist sein grosses, im Motiv einigermassen an Charles Girons bekanntes Bild ›Die Schwestern‹ erinnerndes Bild. Auf Daelens Gemälde sehen wir eine auffallend chik gekleidete junge Dame, die einer Equipage entsteigt. Ein schwarzer Diener öffnet ihr den Wagenschlag.

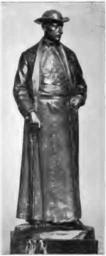


FERDINAND KELLER SEUFZERALLEE

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast: Kunstgenossenschaft Karlsruhe

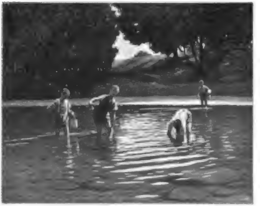
Der Begleiter der Dame, offenbar ein Roué, ist ihr beim Aussteigen behilflich. Auf dem Strassendamm steht ein Proletarierweib, dessen Erscheinung den krassesten Gegensatz zu derjenigen des eleganten jungen Dämchens bildet. Es ist ihre Mutter. Sie hält der Aussteigenden eine halbgefüllte Schnapsflasche entgegen und ruft der sie kaum bemerkt habenden: ›Prost Döchterchen!‹ zu. Um einen wirksamen ernsten Gegensatz zu dieser Strassenbegegnung zu geben, stellt Daelen auf der anderen Seite des Bildes einen Priester dar, der einem Sterbenden die letzte Wegzehrung bringt. Ein memento mori. Die Situation ist drastisch dargestellt und in der malerischen Behandlung stimmungsvoll. Ausserdem hat Daelen mehrere Landschaften, teils mit genrebildartiger Staffage, teils ohne solche ausgestellt, sodann mehrere gute Bildnisse, auch Studienköpfe und einige humoristische Genrebilder, von denen ein recht drolliges Motiv, „Fortuna‹ betitelt, das beste ist. F. E. Klein ist ebenfalls mit einer grösseren Anzahl von Gemälden vertreten, zum Teil von grossem Umfang und älteren Datums. So sein ›Urteil des Paris‹, die Darstellung des heil. Bonifazius, der bei Geismar das Christentum predigt, Adam und Eva vor und nach der Austreibung aus dem Paradiese u. a. Mit vielen verschiedenartigen Bildern und sehr gut hat sich Karl Böker an dieser Ausstellung beteiligt. Mancher wird sein vielseitiges Können erst aus dieser Zusammenstellung kennen lernen. Ausser seinen Genrebildern und Studien zu denselben sind ganz vortreffliche Studienköpfe und auch Landschaften mit verschiedenartigen Motiven in der Zusammenstellung; besonders interessant ist seine Erinnerungsskizze an einen furchtbaren Orkan, der vor Jahren auf dem Rhein wütete und grosse Verheerungen anrichtete. Laurenz Schäfer hat einige gute Porträts beigesteuert, von denen das des verstorbenen Fürsten Carl Anton von Hohenzollern das vorzüglichste ist. Jakobus Leisten ist mit den Gemälden ›Eine Hirschjagd um 1630‹, ›In Rubens Gartenlaube‹ und ›Nach der Kirche‹ gut vertreten, ferner mit Figurenbildern: Hans Bachmann, F. Schlesinger, G. Kühl, G. Schultz, Carl und Christian Heyden, H. Jochmus, Johanna Kirsch, H. König, J. Scheurenberg und Eduard Schulz-Brieren. Von H. E. Pohle finden wir die interessante Skizze zu einer ›Versuchung des hl. Antonius‹, von Theodor Rocholl eine schneidige Kavallerie-Attacke, von W. Camphausen zwei vorzügliche Pferdeköpfe. Sehr zahlreich ist, wie dies immer bei Düsseldorfer Ausstellungen festzustellen ist, die Landschaftsmalerei vertreten. Da sind sehr gute Bilder zu finden von Julius Klein-Diepold, der auch Porträts ausgestellt hat, von Max Klein-Diepold, Olof Jernberg, Erich Nikutowsky, E. v. Bernuth, Julius Bretz, H. Hartung, E. Spoerer, Jos. Schoyerer, S. Lucius, Hugo Mühlig, Morten-Müller, E. te Peerdt und A. Rasmussen. Des geistreichen Carl Strathmann ›Die Kraniche des Ibykus‹ sieht man hier gern wieder, ebenso einige seiner weibliche Köpfe. Von auswärtigen Künstlern hat sich an dieser Ausstellung u. a. auch Louis Corinth beteiligt. Auch gute Plastiken sind vorhanden, u. a. das Standbild Kaiser Friedrich III. von Gottlob Deihle, für die Stadt Schwelm in Westfalen bestimmt, sowie bemerkenswerte Arbeiten von Alexander Iven, Wilhelm Vögele, Leo Mösch, Carl Steffens und Carl Müller. tz.

AMSTERDAM. Die diesjährige reich beschickte Frühjahr-Ausstellung (ca. vierhundert Nummern) holländischer Künstler hat keinerlei Ueberraschung gebracht. Die grossen, anerkannten Meister sind mit ihren Werken ferngeblieben, und es sind meist junge, aufstrebende Kräfte vertreten, sowohl in *Arti et Amicitiae*, als in der jüngeren Secessions-Abteilung *St. Lukas*. Gegen Gewohnheit nimmt das Porträt einen breiteren Raum ein; als vielversprechend wagen wir aber nur F. SALBERG (Amsterdam) zu citieren, der durch eine gewisse Strenge und Herbheit hindurch eine eigenartige Auffassung verrät. THERESE SCHWARTZE (Amsterdam) überrascht durch eine neu adaptierte Malweise, zu der ihr wir nur gratulieren können. Interessant, mehr durch sein Modell als durch Leistung, ist uns das Bildnis des Burendelegierten Wessels (das für die in Scheveningen stattfindende Ausstellung internationaler Kunst der Haag'schen Pro Boer-Vereeniging zum Geschenk gemacht wurde) von ALBERT ROELOFS (im Haag). Ein sehr liebevoll pointilliert ausgeführtes und gut gerahmtes Bild giebt CO. BREMAN (Blaricum). Echt holländisch und charakteristisch mutet uns ein Grachtenbild mit Schiffen von MASTENBROEK (Rotterdam) an. Seine Farben sind zwar etwas fett, jedoch nicht aufdringlich und die Beleuchtung des Schnees will uns etwas grell bedünken. Aber aus der Komposition spricht Kraft und ein guter Blick. Recht lebendig wirkt auch ein Schiff, das Dock verlassend, von W. G. F. JANSEN (Haarlem). Uns interessiert besonders die rauhe Pinselführung, die sich der sicheren Zeichnung jedoch gut anschmiegt. Der Fernblick ist vorzüglich gegeben und seine gelben Töne haben etwas Zauberisches. Durch seine warme Stimmung aufgefallen ist uns ein Bild von P. FRANKEN (im Haag). J. C. RITSEMA weiss in seinen Landschaften durch eine gewisse Einfalt zu fesseln; bei längerem Schauen wird man jedoch zweifelhaft und man wird die Empfindung nicht los, als sei die Einfachheit eine gewollte. A. GORTERS (Amsterdam) Landschaften verraten, dass er auf vertrautem Fusse mit der Natur steht. Wie allzeit sind ihm seine Birken und das Durchsichtige des Wassers gut gelungen. Er sieht die Natur von ihrer lieblichsten Seite. Als kerniger, glänzender Zeichner tritt WILLY SLUITER (Katwijk) hervor. In einem kleinen viereckigen Bild, das so plastisch vor uns steht, wie eine japanische Zeichnung auf Reispapier, weiss er durch seine kräftigen Umrisse, denen man ansieht, wie flott und sicher sie angelegt sind, so starkes Leben auszudrücken, dass man immer wieder zu diesem kleinen Bilde zurückkehrt. Der Franzose A. LEGRAS erfreut durch geschickte Behandlung des Pastells. N. BASTERT (Nieuwersluis) hat die königl. goldene Medaille erhalten, die nach unserer Meinung mehr dem Namen, als der diesmaligen Leistung zukommt. Eine Reihe der ausgestellten Bilder ist zur Lotterie angekauft worden (Arti et Amicitiae). Die getroffene Auswahl scheint uns im allgemeinen nicht dazu angethan, ernstes Können zu unterstützen. Wir nehmen selbstverständlich die Plastik von CHARLES V. WIJK (im Haag) aus, der mit seiner einfachen, grossen Linie entschieden bei Meunier in die Schule gegangen sein dürfte. Der Ausstellung von Bildern in St. Lukas schliesst sich eine Serie dekorativer Arbeiten an: gebatikte Stoffe (LEBEAU, Haarlem), Entwürfe zu Buchdecken und einige Möbelgegenstände. H. N.



JOS. LIMBURG. BRONZE-STATUETTE DES DR. FRZ. VON BULACH ▪▪▪▪▪▪▪

Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast



THEOPHIL PREISWERK AN DER BIRS BEI BASEL

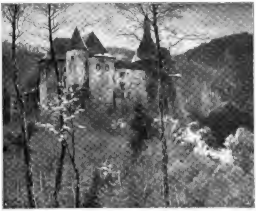
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast

HAGEN i. W. Das von Karl Ernst Osthaus begründete Folkwang-Museum für Kunst und Wissenschaft wurde am 9. Juli eröffnet. Die Innenausstattung des Gebäudes stammt von VAN DE VELDE; unsere ›Dekorative Kunst‹ wird von dieser hochbedeutsamen Schöpfung eines Privatmannes, die vorwiegend der Pflege moderner Kunst dienen soll, eingehend berichten.

DÜSSELDORF. Die auf der Deutsch-nationalen Kunstausstellung vermittelten Verkäufe von Kunstwerken bezifferten sich bis Ende Juni auf 250000 M. tz.

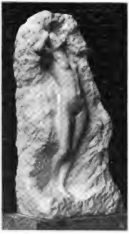
PARTENKIRCHEN. Der Werdenfelser Verein für Kunst und Kunstgewerbe wird seine erste Ausstellung am 20. Juli eröffnen. Sie soll bis zum 15. Oktober dauern.

FRANKFURT a. M. Dem Städelschen Kunstinstitut überwies Hans Thoma ein von seiner unlängst verstorbenen Gattin Cella Thoma gemaltes Blumenstilleben; Direktor Cornill schenkte eine »Heilige Familie« von Joh. Dav. Passavant, dem einstigen Inspektor des Städelschen Instituts, aus der römischen Studienzeit des Künstlers stammend.



FRITZ VON WILLE DAS VERWUNSCHENE SCHLOSS
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast

WORMS. Vom 20. August bis Ende September wird hierorts, in den Räumen des Kasinos, eine Ausstellung von Gemälden neuer und alter Meister stattfinden. Ein ganz besonderer Reiz wird dieser Ausstellung, die sich ausgesprochenerweise in den Dienst der Erziehung des Volkes zur Kunst stellt, dadurch innewohnen, dass in ihr aus hiesigem und auswärtigem Privatbesitz mancherlei Werke zur Vorführung kommen, die bis jetzt überhaupt noch nicht ausgestellt gewesen sind. So z. B. eine Kollektion Böcklins und Lenbachs (man denke an den herrlichen Schatz von Werken dieser Künstler, den Frhr. v. Heyl sein eigen nennt); ferner sind dem Komitee, an zeitgenössischer Kunst Gemälde von Vautier, Menzel, Uhde, Knaus etc. zur Verfügung gestellt. Der Katalog dürfte insgesamt etwa sechshundert Nummern umfassen.



GEORG BÄUMLER ERWACHEN
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast

DENKMÄLER

BERLIN. Professor Gustav Eberlein hat das Thonmodell seines für Rom bestimmten Goethe-Denkmals in anderthalbfacher Lebensgrösse vollendet. Auf einem Sockel, der aus mehreren Bruchstücken eines altrömischen Tempels sich aufbaut, die als Stufen zum Postament hinaufführen, erhebt sich das aus dem reichverzierten Kapitäl einer korinthischen Säule bestehende Postament. Auf den Steinstufen sieht man auf der linken Seite Mignon, angelehnt an den greisen Harfner, rechts Iphigenie und Orestes in inniger Umarmung. Auf der Rückseite steht Mephisto neben Faust. Ueber dem Kapitäl der korinthischen Säule lagert noch ein Architrav, hoch oben steht dann die Gestalt des jugendlich gehaltenen lockenumwallten Goethe.

MÖRS. Das von dem Düsseldorfer Bildhauer Heinrich Baucke modellierte Bronzestandbild König Friedrichs I. von Preussen, das die Grafschaft Mörs zur Erinnerung an die Feier der zweihundertjährigen Zugehörigkeit zu Preussen auf dem hiesigen Neumarkt errichtet hat, ist am 20. Juni enthüllt worden.

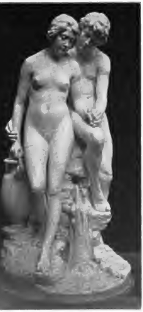
LEHNIN. Das dem Kaiser Friedrich auf dem Marktplatz errichtete Bronzestandbild, eine Schöpfung des Bildhauers Hans Arnoldt-Berlin, wurde am 29. Juni enthüllt.

BREMEN. Für ein *Moltke-Denkmal* stiftete Bankier Bernhard Loose letztwillig 75000 M.

WIEN. Ein von Prof. Joh. Benk geschaffenes Denkmal Friedr. Amerlings, des 1887 hochbetagt gestorbenen Lieblingsporträtisten des österreichischen Kaiserhauses ist jetzt im Stadtparke als drittes neben den Denkmälern von Makart und Schindler aufgestellt und am 19. Juni enthüllt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

DRESDEN. Gemälde aus der Dresdner Galerie in die Provinzstädte abzugeben, damit wird jetzt ein Anfang gemacht. Auf die Aussprache im Landtag hin hat sich bereits eine ganze Reihe sächsischer Provinzialstädte an die Galerieverwaltung gewendet mit dem Ersuchen, teils für Museen, teils zum Schmucke für Rathäuser, Schulen u. s. w. Gemälde zu erhalten. Die Galerie-Verwaltung giebt zunächst zahlreiche Gemälde ab, die der Ueberfüllung wegen in unzugänglichen Galerie- und Verwaltungsräumen hängen, und zwar sowohl alte als moderne. Die Zahl der abgegebenen Gemälde ist sehr verschieden: So erhält Plauen i. V. für die Sammlung seines Kunstvereins dreiundzwanzig Gemälde, Wehlen a. E. für den Sitzungssaal der Stadtverordneten zwei Gemälde: die Wahrsagerin von einem Nachfolger des Michelangelo de Caravaggio und eine Beweinung Christi nach Ribera. Man kann sich nur freuen, wenn auf solche Weise der Ueberfüllung der Galerie abgeholfen und die Freude an der Kunst in die Provinz getragen wird. Denn: mögen das auch nicht Bilder ersten Ranges sein, so sind sie doch für den angegebenen Zweck recht wohl geeignet. Auch Schulen, wie die Dreikönigsschule zu Dresden, erhalten Bilder. •



REINHOLD BOELTZIG EINE FRAGE
Jahres-Ausstellung im Münchener Glaspalast

BERLIN. Der Umzug der akademischen Hochschule für die bildenden Künste nach dem Neubau in der Hardenbergstrasse erfolgt im Laufe des Juli. Bei Gelegenheit der Eröffnung des Wintersemesters wird für Ende Oktober eine grosse Einweihungsfeier der neuen Unterrichtsanstalten geplant.

DÜSSELDORF. Ein unlängst hier abgehaltener Kongress von Vertretern von Künstlervereinigungen, Kunstvereinen und Kunstsalons beschäftigte sich mit der einheitlichen Regelung der auf das Ausstellungswesen bezüglichen, rein geschäftlichen Fragen (Anmelden, Verpacken, Verschicken, Frachten, Rollgelder, Versicherung, Haftpflicht, Ausstellungssteuer, Verkauf, Rücksendung etc.). Ein von Maler H. **Modersohn** ausgearbeiteter Entwurf, der im wesentlichen die Zustimmung der Versammlung fand, soll den in Betracht kommenden Körperschaften etc. zur Begutachtung und probeweisen Durchführung übermittelt werden. Die Ergebnisse sollen alsdann in einer 1904 zu Dresden abzuhaltenden Versammlung nachgeprüft werden, um so zu Normen zu gelangen, die allgemeiner Anerkennung und Nachachtung sicher sein können.

EIN SCHLUSSWORT

Zu den Entgegnungen auf meinen Aufsatz über ›Kombinationsdrucke‹ (lauf. Jahrg. d. ›K. f. A.‹ H. 15 u. 20) bemerke ich folgendes.

Zwei Ansichten stehen sich gegenüber: Fräulein J. Ströwer und die Herren Ernst Neumann und Hermann Esswein kommen darin überein, dass eine Mischung der graphischen Ausdrucksmittel einen Fortschritt der Technik bedeute, insofern sie dem Künstler reichere Ausdrucksmöglichkeiten gewährleiste.

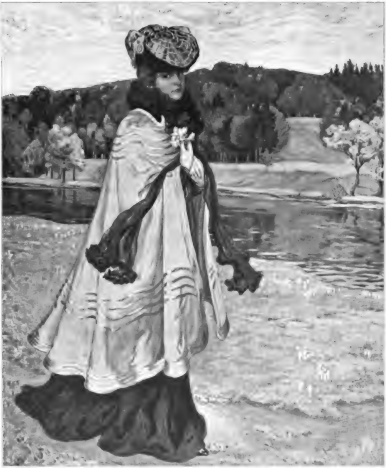
Nach meiner Meinung besteht aber nicht in der Ausbreitung, sondern gerade in der Beschränkung der zeichnerischen Ausdrucksweise die künstlerische Stärke der Graphik. Dass keine ihrer Techniken alles und dass sie nirgends dasselbe sage, was die Eigentümlichkeit der anderen ausmacht, sichert den Erzeugnissen der verschiedenen Druckverfahren ihre ganz besondere Eigenart und ihren speziellen Wert. Ich bin auf die Frage, inwiefern die Graphik gewinnt, je knapper sie ihre Ausdrucksmittel gestaltet, in meinen Ausführungen an dieser Stelle nicht näher eingegangen, weil ich mich mit derselben gleichzeitig in den ›Mitteilungen‹, Beilage der ›Graphischen Künste‹ (XXV, II u. folgende) eingehender beschäftigt habe unter dem Titel: Wie die farbige Graphik ihre Grenzen festsetzt.

Dass die Zeitrichtung augenblicklich wie in anderen auch in den zeichnenden Künsten einander bisher fremde Mittel vermischt, ist noch kein Beweis dafür, dass sie damit dauernd Lebensfähiges schafft. Fräulein Ströwer gegenüber bemerke ich: Ich habe nicht gefürchtet, dass man die Beiträge der verschiedenen Verfahren auf dem gleichen Blatte nicht herausfinden würde, sondern dass sich durch ein gewohnheitsmässiges Vermischen derselben die Specialcharaktere der einzelnen Techniken, in denen ihre Schönheit liegt, abschwächen könnten.

Auch in der Sprache liebe ich die Kombinationen nicht und übersetze daher die gegen mich gerichtete Bezeichnung als Misoneïst, indem ich frage: muss ich mich vor den Lesern dieser Zeitschrift, die mich wohl bereits kennen, gegen den Vorwurf verwahren, ich sei dem Neuen Feind?

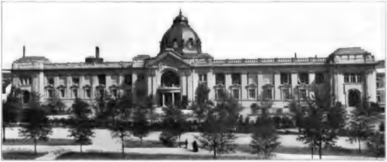
Anna L. Plehn

Redaktionsschluss: 19. Juli 1902. Ausgabe: 31. Juli 1902.
Herausgeber: Friedrich Pecht. Verantwortlicher Redakteur: Fritz Schwartz.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. Sämtlich in München.



Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung zu Dusseldorf

•••••• ROBERT WEISE ••••••
DAME IN EINER HERBSTLANDSCHAFT



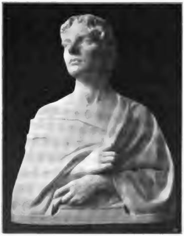
Der neue Kunstausstellungspalast zu Düsseldorf

DIE DEUTSCH-NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Paul Clemen

I.

Seit vier Monaten ist die Zahl der repräsentativen Gebäude Düsseldorfs um eine monumentale Schöpfung vermehrt: die Stadt hat ihren eigenen Kunstpalast erhalten. Schon heute, wo dies neue Haus der Kunst in der fast zwei Kilometer langen Reihe der Prachtbauten steht, die die so riesenhaft ausgewachsene Gewerbe- und Industrieausstellung den Rhein entlang errichtet hat, als eine der schönsten Feststrassen der Welt, hebt sich der Bau sehr zu seinem Vorteil aus der Doppellinie der Nachbaranlagen heraus, wenn er auch durch die kraftvoll wuchtige Kruppsche Festung und durch die bunten Bochumer und Hoerder Ausstellungshallen gedrückt ist. Wenn im Herbst diese ganze märchenhafte Sommerstadt verschwunden sein wird, wenn alle diese phantastischen Bauten nur noch ein ungeheures Trümmerfeld darstellen werden, wird in vornehmer Abgeschlossenheit, auf diesem dem Rhein abgerungenen neuen Hofgartenteil der Kunstpalast allein übrig bleiben — und nach dem Strom zu wird ihm eine Schmuckanlage als weiterer Rahmen dienen, die ohne alle Parallelen ist, die grosse Wasserkunst des deutschen Betonvereins, die gleichfalls bestimmt ist, die Greuel der Verwüstung zu überdauern: zwischen zwei mit vergoldeten Viktorien gekrönten Säulen die packende Kentaurengruppe Karl Janssen's, eine niedrige Zierarchitektur dahinter und als Abschluss über dem von hier in hohen Stufen langsam herabfliessen-



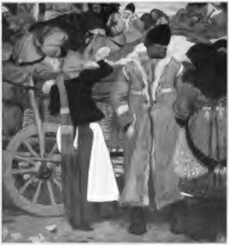
GERHARD JANENSCH
Düsseldorfer Ausstellung

PORTRÄTBÜSTE: FRÄULEIN MITSCHERLICH

den Wasserstrom eine in flachem Bogen kühn gespannte Treppe.

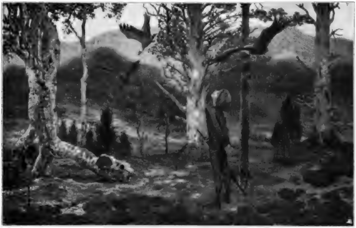
Das neue Kunstausstellungsgebäude ist nach den preisgekrönten Plänen des Architekten Bender errichtet; aber zuletzt ist von diesen Plänen nicht viel mehr als die glückliche Grundrissdisposition übrig geblieben — der ganze Ausbau und die Ausbildung der Fassade stammt von dem Frankfurter Architekten Rückgauer. Die Lage des Kunstpalastes als Abschluss des langen Vorgeländes verlangte eine sehr kräftig profilierte Architektur; die Hauptcäsuren, die die drei Risalite darstellten, mussten scharf betont werden. Das hat die 132 m lange Fassade sicherlich gut gelöst. Das italienische und süddeutsche Barock hat hier die Wege gewiesen, aber der Architekt springt ganz frei mit diesen Formen um. Es ist vielleicht etwas viel Eklekticismus in den Details, an den Eckrisaliten Louis XVI.-Formen, in dem Prachtstück der ganzen Anlage, der wirkungsvollen mächtigen Vorhalle, die den Beschauer empfängt, klassizistische Einzelheiten neben Formen der Otto Wagner-Schule. Der entzückende feine Binnenhof mit seinen Säulenstellungen ist eher Klosterhöfen vom Ende der italienischen Frührenaissance und den Höfen römischer Paläste, der Cancelleria, dem kleinen Palazzo di Venezia, dem Palazzo della Valle als Barockbauten nachgebildet und fällt so ein wenig aus dem Stil heraus: aber im ganzen ist dieser Bau doch nichts weniger als historisch und im historischen Stile komponiert. Der kupfernen Kuppel, die ohne vermittelnden Tambour über der Eingangshalle thront, geht es freilich wie allen solchen Krönungen: sie tritt erst in hinlänglicher Entfernung hervor. Aber auch sie wird sich anders präsentieren, wenn der mittlere Giebel weniger unvermittelt in sie einschneidet — über dem Mittelrisalit fehlt noch die figürliche Abschlussgruppe wie der Schmuck der bronzenen Quadrigen über den Eckrisaliten. Auch der plastische Flächenschmuck ist nur zum Teil ausgeführt: das mittlere Giebelfeld zeigt eine grosse Reliefdarstellung von Karl Heinz Müller, eine tüchtige akademische Arbeit, die Stiftung des rheinischen Kunstvereins, zur Seite rein dekorative Gruppen des jungen Düsseldorfer Bildhauers Nieder, weich, mit fliessenden Umrissen, viel mehr aus dem Stein heraus geboren.

Umsichtig, nach langem Ausprobieren sind im Inneren die Erfahrungen der modernen Ausstellungsgebäude, der deutschen, französischen und englischen, ausgenutzt. Die langen Flügel zeigen feste Eisenträger und zwischen ihnen ein System von beliebig verstellbaren hölzernen Wänden, die das Schaffen von Sälen und Kabinetten jeder Ausdehnung gestatten. Ein doppeltes Oberlicht, das untere mit gedämpften Milchglasplatten, soll das Velum überflüssig machen — aber das Licht ist doch noch durchweg zu intensiv und grell. Auch die Höhe der Räume ist nicht immer eine günstige. Aber im allgemeinen darf doch der neue Kunstpalast als das beste und praktischste moderne Kunstausstellungsgebäude bezeichnet werden. Ganz eigenartig und neu ist der in der Mitte der ganzen Anlage liegende Statuenhof: um einen stillen und verschwiegenen Garten mit herrlichen, blühenden Büschen und ein schlichtes, grosses Brunnenbecken, die hohen Arkaden eines italienischen Campo Santo — Marmor wie Bronze und alles unechte Material kommt hier gleich gut zur Geltung, die Aufstellung ist von einer über-



FERDINAND ANDRI SLOVAKEN

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Dusseldorf

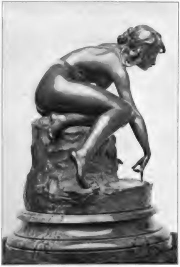


MARTIN BRANDENBURG PARSIFAL

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

zu bringen. Mit Freuden sieht man so auch alte längst bekannte Bilder, auch aus öffentlichem Besitz, aus den Sammlungen der Nationalgalerie, der Hamburger Kunsthalle wieder. Diese Auswahl ist freilich nicht ganz geglückt, gar nicht für die kleineren Künstlergruppen. Und zuletzt doch überhaupt nur für die Malerei. Aber man darf wohl sagen, dass alle grösseren Künstlergruppen hier vollzählig und vortrefflich repräsentiert sind.

Vielleicht ist die Zeit nicht fern, wo man immer mehr den Geschmack an diesen riesigen Bilderheerschauen verliert. Die kleinen intimen Ausstellungen, wie sie die Münchener und die Berliner Secession veranstalten, werden dann hoffentlich zu Lehrmeisterinnen, wie eine kleine erlesene Zahl von Kunstwerken mit höchstem Geschmack vorgeführt werden kann. Bei solch kleiner Auswahl wird auch viel eher ein individueller Geschmack herrschen können — und die ganze Ausstellung wird dann mehr wie das Kabinett eines feinsinnigen Sammlers erscheinen. Auch die grösseren Ausstellungen, die von einzelnen gemacht worden sind, wie die Dresdener von Kuehl, die jetzige Karlsruher von Dill, die letzten Berliner Secessionsausstellungen von Liebermann, werden immer eine persönlichere Färbung behalten als die grossen Paraden, zu denen eben ganze Regimenter aus München,

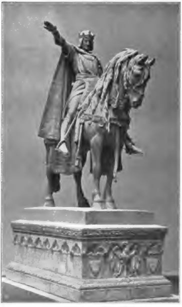


ERNST FREESE BADENDES MÄDCHEN

Düsseldorfer Ausstellung

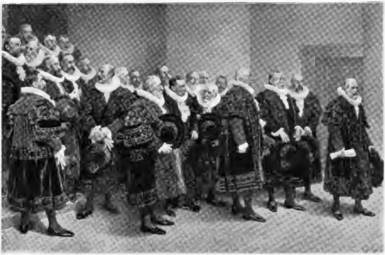
aus Berlin, aus Dresden befohlen werden. Freilich muss solche persönliche Ausstellungsleitung auch wieder mit allerlei Vertrauensmännern arbeiten — und das ist ein schlimmes Ding. Zuletzt geht es einem solchen individuellen Kunstregiment wie der absoluten Monarchie: beide sind nur erträglich unter der einen Voraussetzung, dass der Beste, Gewaltigste und Gerechteste das Heft in Händen hat. —

Da es nun einmal der Charakter dieser Ausstellung ist, dass sie eine in sich fast abgeschlossene Periode in der Entwicklung unserer neueren Kunst illustrieren will, hat es der gewissenhafte Chronist auch nicht mehr nötig, die älteren längst bekannten, längst gewürdigten, auch in dieser Zeitschrift hinreichend gewürdigten Bilder aufs neue aufzuzählen. Nur die Gruppen selbst brauchen genannt, charakterisiert, das Neue, Hervorstechende herausgehoben, unterstrichen zu werden. Auch bei den Grossen, die ihren schon seit Jahrzehnten eingezäunten Acker fleissig weiterbebauen, die längst ihr gewichtiges Wort in der Kunstentwicklung gesprochen haben, ist es keine Respektsverletzung, kein Mangel an Verständnis für ihre historische Bedeutung, wenn man zufrieden konstatiert, dass sie auf dem Platze sind.



WILH. SEIB   RUDOLF VON HABSBURG
Düsseldorfer Ausstellung

Die Münchener haben neben den Düsseldorfern bei der Verteilung des Platzes den Löwenanteil erhalten: die Kunstgenossenschaft tritt in einem grossen Saale auf, den Eugen Drollinger in dem Stil Gabriel Seidls zu einem wirkungsvollen Innenraum ausgestaltet hat: ein gedämpftes Lila von dem weichen Ton eines verschossenen byzantinischen Purpurgewebes beherrscht den Raum. Die Secession hat ihren Saal in einem saftigen intensiven leuchtenden Grün gehalten, zu dem das dunkle Rotbraun der Sockel, der Pfeiler, der Thürumrahmungen vortrefflich steht. Der Raum (s. d. Abb. a. S. 515) ist der glücklichste, einheitlichste der ganzen Ausstellung geworden. In einfacherem Habit treten Luitpoldgruppe und Scholle auf. Es genügt wohl zu referieren, dass LENBACH, KAULBACH, LÖFFTZ, PETERSEN gut vertreten sind, dass in der Secession HIERL-DERONCO mit seinem bekannten Fandango, HABERMANN und SAMBERGER, JANK, EXTER, HERTERICH, LANDENBERGER, SCHRAMM, HEYDEN würdig in Erscheinung treten, weniger gut STUCK, UHDE, mit einem wunderlich reizlosen Bilde ALBERT KELLER. Wie wenig von seiner raffinierten Kunst giebt doch dies grosse „Glück“. ERNST OPPLER's „Musik“ wirkt auch hier bedeutend und stimmungsvoll: gerade unter den stark farbigen Bildern der Nachbarschaft steht sein Werk mit den feinen, gedämpften, silbergrau schimmernden Tönen unendlich weich und wohlthuend — und etwas von der träumerischen Stimmung, die die schöne Irländerin im Vordergrunde gepackt hat, geht auch auf den Beschauer über. In der Luitpoldgruppe herrscht neben FIRLE, den beiden SCHUSTER-WOLDAN vor allem CARL MARR. Seine Madonna mit der Schar lieblicher Engelkinder vor ihr, den etwas sehr englisch ausschauenden erwachsenen Engeln mit den fast am Boden schleppenden Flügeln ist eine grosse und bedeutende Schöpfung, die durch die Ueberarbeitung, durch die Versetzung unter den tiefblauen Nachthimmel nur an Farbe und Glanz gewonnen hat. Feiner noch im Ton steht sein entzückendes keckes Knabenporträt da. (Abb. XVI. Jahrg. S. 514.) Kaum ist die unerquickliche Enquête über den angeblichen Niedergang Münchens als Kunststadt beendet, flugs folgt ein Streit, den die beiden fortgeschrittensten deutschen Kunstkritiker über das Verhältnis der Münchener

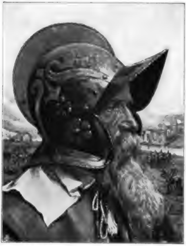


HUGO VOGEL
Düsseldorfer Ausstellung — Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

DER SENAT DER FREIEN UND HANSESTADT HAMBURG

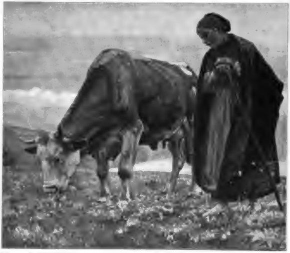
zur Natur ausfechten: dem einen sind sie Söhne, dem anderen nur Enkel und Urenkel der Natur. Es ist ein eigenartiges Schauspiel, wie die beiden Kämpfer mit so viel Grazie ihre Floretts kreuzen — oder ist doch das eine geschliffen wie bei dem Zweikampf zwischen Hamlet und Laertes? Am nächsten dieser verlästerten Natur, als ihre echten Söhne, möchten sich die Anhänger der „Scholle" stellen — verheissungsvoll klingt dies bescheidene Wort: wieder eine Entdeckungsfahrt nach den Schönheiten des eigenen Bodens zu unternehmen. Im letzten Jahr in München war Fritz Erler hier das stärkste Talent. In Düsseldorf dominiert dafür Robert Weise mit seiner Dame in Herbstlandschaft — das eines der besten Bilder unter den Münchenern überhaupt ist: wie geht diese fast lebensgrosse Figur mit der herbstlichen Landschaft und dem aufsteigenden Wald zusammen. (Abb. s. S. 530.) Auch die Worpsweder waren einst eine solche Scholle — sind es längst nicht mehr. Von Jahr zu Jahr war zu beobachten, wie diese so kraftvoll und freudig einsetzende Kunst immer mehr in Manier auslief. Im ersten Jubel über die künstlerische Entdeckung der niedersächsischen Landschaft hat man auch das reine Können überschätzt. In Düsseldorf überbietet alle seine Genossen Karl Vinnen mit seinem „Mittagsbrüten" — an Quadratmeterzahl. (Abb. s. S. 547.) Ein bedeutendes Werk von einem feierlichen Ernst, es liegt etwas von der unheimlichen Stille des Sonnenmittags in dem Bilde, aber wozu diese ungeheuerliche ungewohnte Grösse? Bei einem jeden Bilde in diesem Masstabe wird man immer die Frage zu stellen haben: Warum so gross? Und hier weiss man keine Antwort darauf.

Unter den Berlinern herrscht vor allem Hugo Vogel mit seinem Senat der Freien Hansastadt Hamburg (Abb. s. oben) — ein grosses Schützenstück, einem guten Hals — oder doch wohl eher einem tüchtigen van der Helst vergleichbar. Aber welch bedeutsamer Schmuck ist solch ein Gruppenbild für ein öffentliches Gebäude, und welche Aufgabe würde sich unseren Porträtmalern eröffnen, wenn es wieder guter Stil würde für ein solches Kollegium oder für den Senat einer Akademie, einer Universität, sich in einem ähnlichen Repräsentationsbild abkonterfeien zu lassen, statt von einem hergelaufenen Photographen für die Woche aufgenommen zu werden. Wie würdig und gravitätisch schreiten auf

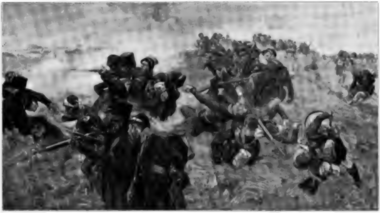


ROBERT FORELL FELDHAUPTMANN
Düsseldorfer Ausstellung

dem Vogelschen Bilde die vierundzwanzig Senatoren aus der Säulenhalle heraus — und was für eine Sammlung von feinen und durchgearbeiteten energischen Köpfen. Auch sonst leistet Berlin in den Porträts sein Bestes — neben **Kiesel**, **Ziegler**, **Scheurenberg**, **Meyn** sind zumal in der Secession ganz ausgezeichnete Stücke: **Leo von König** erscheint mit einem feinen, ganz auf schwarz und graugrün gestimmten Damenbildnis, in dem deutlich der Einfluss Laverys spricht, **Dora Hitz** ist gut vertreten, vor allem aber **Reinhold** und **Sabine Lepsius** mit Porträts, die mit einer raffinierten weichen Technik den höchsten farbigen Effekt anstreben. **Arthur Kampf** bringt sein Walzwerk, eine bildmässige Wiederholung der Hauptgruppe seines einen grossen Wandgemäldes in seiner Vaterstadt Aachen — die Halbakte mit vollendeter Kunst gemalt. **Ernst Hausmann** stellt ein Zigeunerweib auf der Flucht aus, fast altmeisterlich im Ton, das man getrost neben den besten alten Knaus stellen kann. In der Berliner Secession herrscht sonst als die am meisten in die Augen fallende Grösse **Max Liebermann**. Fünf seiner besten Bilder sind hier vereinigt, darunter seine Netzflickerinnen aus der Hamburger Kunsthalle, die mit ihrer herben und grosszügigen Typik fast an Millets Gestalten heranragen. Von einer ganz neuen Seite, mit einer fein beobachteten Interieurwirkung zeigt ihn seine alte Frau am Fenster. Von **Ludwig von Hofmann** erscheint neben seinem bekannten älteren Idyll, das vor Jahren in Berlin dem jungen Künstler den ersten Lorbeer eintrug (Abb. XIV. Jahrg. S. 169), jetzt im Besitz von Karl von der Heydt in Godesberg, seine „Heisse Nacht", schwarze Panther, die durch das Mondlicht lautlos zum Ufer schleichen, im Hintergrund ein Menschenpaar, das in dieser Freinacht sich liebestrunken in die Arme stürzt (Abb. im nächsten Heft). In ganz ähnlichen Bahnen wandert **Martin Brandenburg** mit seinen Märchenbildern. Sein „Parsifal" (Abb.



RUDOLF KONOPA AUF DER WEIDE
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf



ROBERT HAUG — DIE PREUSSEN BEI MÖCKERN

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

a. S. 537) schildert den jungen Helden, wie ihn die Mutter Herzeleide erblickte:

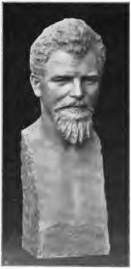
Einst sah sie ihn nach Vögleins Art
Vergessen in die Bäume starren.
Sie ward wohl inne, wie ihm schwoll
Von dem Gesang die junge Brust:
So zwang ihn Herzenssehnen.

Am glänzendsten und geschlossensten tritt auf der ganzen Ausstellung die österreichische Gruppe auf. Neben der alten vornehmen Wiener Kunst, die hier in einer sorgfältigen Auswahl ihr bestes Können entfaltet, erscheint mit frischen Kräften und verheissungsvoll die Kunst Jungösterreichs, die Secession und der Hagenbund. Auf die Beteiligung Oesterreichs bei dieser Veranstaltung hatte die Ausstellungsleitung, der preussische Staat, von Anfang an den grössten Wert gelegt — wo es sich hier darum handelte, dem Auslande gegenüber einen Ueberblick über die gesamten Strömungen und Bestrebungen innerhalb der deutschen Kunst zu geben, durften die Deutschen Oesterreichs nicht fehlen. Die österreichische Regierung hat diesem Wunsch gern entsprochen, die ganze Ausstellung als eine staatliche Veranstaltung mit erheblichem Aufwand und erlesenem Geschmack durchgeführt. In dem grossen Saal der Wiener Kunstgenossenschaft, der von RUDOLF BERNT und ALBERT PECHA mit feinem Farbensinn auf ein mattes decentes Dunkelgrün gestimmt ist, dominieren trotz der grossen Figurenbilder von VEITH, HIRENIY-HIRSCHL, SCHRAM doch die Bildnisse. HEINRICH VON ANGELI ist hier mit seiner Kaiserin

HEINRICH WADERÉ — GIULIA

Düsseldorfer Ausstellung

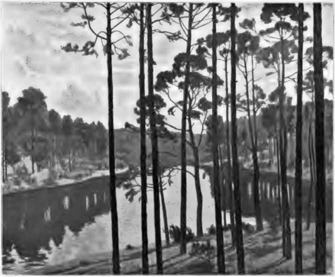
Friedrich und zwei anderen Stücken glänzend vertreten — welche Kraft der Farbe entfaltet hier nicht der doch nun schon zweiundsechzigjährige Meister. POCHWALSKI mit seinem ungarischen Magnatenporträt, LASZLO mit seinem Kardinal Rampolla, JOANOWITS mit einem feinen frauenhaften Frauenbildnis und einer kecken und breit hingestrichenen Skizze zu einem Männerporträt, KOPPAY mit seiner ein klein wenig süsslichen Erzherzogin Elisabeth, geben einen guten Ueberblick über das sichere Können und einen vollen Begriff von dieser ganzen vornehmen und aristokratischen Kunst. Und welche Fülle von feinen Landschaften: TOMEC, RUSS, DARNAUT, CHARLEMONT. Die Secession verblüfft zunächst durch die aparte Einkleidung und die raffinierte Kunst der Aufmachung. JOSEF HOFFMANN hat den drei vorderen Räumen einen einheitlichen Charakter gegeben — sie sind ganz in Hell gehalten, in dem Mittelsaal bis zur halben Höhe eine feingraue Stoffbespannung, Thürumrahmungen in edlem Holze, dazwischen buntfarbige Vorhänge. Und dazu kommen wundervolle Möbel, Bücherschränke und Salonkasten, in denen die einzig gesunde Auffassung eines solchen Ausstattungsstückes herrscht, die eben einen solchen Schrank als eine Kiste mit vier Beinen begreift, nicht als ein Hausmodell mit einer Palastthür davor, auch nicht als einen Dogcartsitz, wie dies van de Velde thut. JOSEF HOFFMANN und KOLOMAN MOSER haben hier ihr Bestes geleistet, WILHELM SCHMIDT, SUMETSBERGER und HOLZINGER folgen ihren Fusstapfen. In dem einen Eckraum hat der Brunnen Aufstellung gefunden, zu dem Hoffmann die Architektur, LUKSCH die Plastik geliefert hat — ganz seltsam wirkt in dem stillen Raum das gespenstige Fallen der Tropfen, dem die nackten Männer und Frauen lauschen. Ebenso gross ist die Anziehungskraft des Mittelraumes des Hagenbundes, den JOSEF URBAN dekoriert hat. Sein entzückender achtseitiger Salon in Silbergrau und Seidengelb, der seltsame Theesalon von LEOPOLD BAUER mit der Wandverkleidung in irisierenden Kobaltgläsern und den feinen Möbeln in Korallen- und Palisanderholz sind wahre Kabinetstücke der Innenausstattung, sehr vornehm und von höchst persönlichem Reiz. Was die beiden Künstlergruppen an Gemälden ausgestellt haben, ist fast durchweg schon auf früheren Ausstellungen vertreten gewesen — zumal die Bilder des Hagenbundes fanden sich fast sämtlich im vorigen Jahr im Saal 40 des Münchener Glaspalastes, die ganze Gruppe hat damals in dieser Zeitschrift (I. Jahrg., Heft 4) eine eingehende Würdigung erfahren. Die Secession stellt sich wohl als die raffiniertere dar — in ihr dominiert das koloristische Genie KLIMT's; sein Geist hat auch den übrigen den Stempel gegeben. Von Klimt selbst sind hier nicht weniger als sechs Hauptstücke vorgeführt, Hauptstücke des malerischen Könnens — nicht seine grossen sattsam bekannten Allegorien, die Philosophie und die Medezin, aber dafür unter anderem sein köstlicher Schubert mit dem lichtumflossenen Meister zwischen seinen andächtigen Schülerinnen vor dem Spinett — und das ist ein wirklich klassischer Klimt. Aber sonst liegt auch in dieser exotischen, allzu subtilen Kunst eine grosse Gefahr. L'art robuste seul a l'éternité hat der goldene Théophil Gautier einmal gesagt.



CARL SEFFNER BILDNISBÜSTE: MAX KLINGER
Düsseldorfer Ausstellung

Es geht kaum an, aus all den übrigen Künstlergruppen noch das Bedeutende herauszuheben. Unter den Stuttgartern sind CARLOS GRETHE, ROBERT HAUG (s. S. 541), GRAF KALCKREUTH gut vertreten, ein ganz seltsamer Pyrotechniker der Malerei tritt in HEINRICH WULFF mit seinen wunderlichen Feuerwerken auf. Die Karlsruher scheinen dies Jahr in der Heimat selbst ihre Kraft erschöpft zu haben — ihre Kollektivausstellung in Düsseldorf ist nicht glücklich und noch weniger glücklich die Dekoration des Raumes. WEISSHAUPT und ZÜGEL haben zwei grosse Landschaften mit Rindvieh gesandt; Zügels Bild ist eine der besten Leistungen seiner letzten Jahre, von höchster Farbigkeit. Neben den

Google



WALTER LEISTIKOW GRUNEWALDSEE

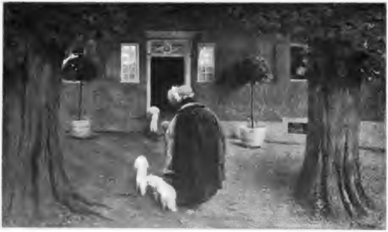
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

grossen Landschaftern erscheint Franz Hein mit einem frischen Doppelbildnis seiner Söhne, Friedrich Fehr mit einem feinen, in dämmeriger Märchenstimmung gehaltenen Bild „Die Alte“ (Abb. s. S. 544) — ganz erfüllt von liebenswürdigem Spitzwegschen Humor.

Sehr viel Gutes wäre bei den Dresdenern zu nennen, die einen stattlichen Saal einnehmen. Richard Müller hat hier einen alten Mann in der Pelzmütze ausgestellt, ein Zeugnis unendlichen Fleisses, an dem jedes Härchen sauber durchgeführt ist — aber ich fürchte, diese Kunst führt mehr zu Balthasar Denner als zu Holbein. Nur eine kleine Farbenstudie von ihm „Mein Hund Box“ hat etwas von Dürers Kaninchenstudien. Kuehl ist mit drei Bildern würdig vertreten, die seine grosse Kunst aber nicht erschöpfend zeigen, gut auch Leon Pohle, Oscar Zwintscher, Georg Lührig. Hans Unger bringt das Bildnis seiner Frau (Abb. s. S. 536), das durch das glänzende Kolorit und den merkwürdigen Reiz dieser gesunden Schönheit im vorigen Jahre in Darmstadt jedermann fesselte, und daneben sein eigenes Bildnis im Sweater, voll einer unbändigen Energie. Alles wird aber erdrückt und erschlagen durch den grossen Sascha Schneider, der die ganze eine Wand füllt. Es ist eine ganze byzantinische Ikonostasis. „Um die Wahrheit“ nennt sich das merkwürdige Werk. Oben in der Mitte eine Bronzefigur, halb Ofen, halb Puppe, zur Seite die Vertreter aller der Religionen, die nach der Wahrheit ringen, und in der Predella diese Wahrheitskämpfer untereinander im brudermörderischen Schlachten (Abb. s. S. 534/35). Es ist schwer, dem Bild ganz gerecht zu werden. Der Gedanke ist zu wenig klar, die Gegenüberstellung zu schief, und misstrauisch wittert man das ärgerlichste Missverstehen bei dem Künstler selbst. Diese Unklarheit ist zweifelsohne ein schwerer künstlerischer Mangel. Als Sascha Schneider seine gewaltigen Wandbilder in der Kirche zu Kölln bei Meissen vollendet hatte, glaubten wir einen Augenblick, es sei hier wirklich ein neuer grosser Monumentalmaler entstanden. Jetzt möchte man ganz daran verzweifeln. Neben allerlei gut Beobachtetem in der grossen Schlachtscene, in der die Kämpfer fast automatenhaft und gar zu leidenschaftslos mit den riesigen Speeren hantieren, doch allzu viel Ungereimtheiten und eine zu starke Vernachlässigung des eigenen Könnens. Zugeben muss man, dass es sich hier um eine durchaus ernste Arbeit handelt. Der Maler macht von seinem guten Rechte, hier, wo es sich um eine selbstgestellte monumentale Aufgabe handelt, über sein Thema an der Wand zu philosophieren, ausgiebig Gebrauch. Auch das koloristische Prinzip, das dem Bild zu Grunde liegt, muss man anerkennen: dass er in der Predella die etwas erdigen Fleischtöne auf stumpf schwarzen Grund gesetzt, die ganzen Farben auf den oberen Streifen und die Seitenstücke verteilt hat, auch dass in diesen, so hart sie zunächst zu einander zu stehen scheinen, ein einheitlicher strenger Farbenaccord herrscht. Und es ist auch interessant zu sehen, nach welchen Gesichtspunkten sich der Künstler eine solche Wand aufgebaut denkt. Aber auch beim besten Willen steht man zuletzt doch wieder ratlos davor.

Es fehlt hier leider der Raum, die Plastik so eingehend zu behandeln, wie sie es verdiente — wenn sie auch für die fremden Künstlergruppen nicht entfernt eine ausreichende Repräsentation bringt. Max Kruse ist mit einer stattlichen Zahl seiner Werke vertreten, die sein bedeutendes Können als Porträtist, seine Virtuosität der Holzbehandlung und die Innigkeit seiner Idealkunst in das glänzendste Licht setzen. Seine Holzgruppe „Junge Liebe“ (Abb. XV. Jahrg. S. 319) entzückt hier wie überall, wo sie bisher erschien — wie viel rührender ist die Hilflosigkeit des Mädchens und ihr andächtiges Vertrauen dem sicher und kraft voll vor ihr stehenden Jüngling gegenüber als in der etwas veränderten Bronzegruppe, wo der Jüngling eine fast Eberleinsche Haltung angenommen hat, Breuer's „Adam und Eva“ (Abb. XIV. Jahrg. Nr. 2), Epler's „Zwei Mütter“ (Abb. X. Jahrg. S. 257) sind schon von früher her bekannt. Der Frankfurter Josef Kowarzik bringt neben einer grösseren Marmorwiederholung seiner schon im vorigen Jahre in Dresden ausgestellten reizvollen Mädchenfigur eine feine Porträtstudie in einem weichen rötlichen kleinasiatischen Marmor, der alle Härten gleichsam aufsaugt, eine Büste mit zwei wundervoll behandelten Armen, die ganze Halbfigur von wahrhaft klassischen Linien (Abb. s. S. 546). Gern nenne ich auch die schöne Mädchenbüste von Gerhard Janensch (Abb. s. S. 531), die „Giulia“ von Heinrich Waderé (Abb. s. S. 541), die „Haarflechterin“ von Sintenis, die vier schon bekannten meisterhaften Büsten von Carl Seffner („Max Klinger“-Büste s. S. 542). Und nicht einmal streifen kann man, was in all den Räumen noch zerstreut von kleinen Bronzebildwerken steht.

(Ein zweiter Aufsatz folgt.)



FRIEDRICH FEHR DIE ALTE

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

Düsseldorfer Ausstellung *Aus dem Saal der Münchener Secession*

GRAF SCHACK UND BÖCKLIN

(Schluss von Seite 522)

Eine andere bittere Enttäuschung musste Böcklin bei dem schon früher erwähnten Bilde „Die Quelle des Frühlings“ erleben, das Schack nach einer Farbenskizze bei ihm bestellt hatte und dessen Ausführung sich sehr lange hinzögerte. Die Ursache dieser Verschleppung ist aus folgendem Briefe ersichtlich, den der Meister am 14. März 1869 von Basel aus schrieb, wohin er 1866 übergesiedelt war:

„Geehrtester Herr Baron! Um Ihren werten Brief beantworten zu können und Ihre Anfrage wegen des Bildes, „Die Quelle des Frühlings“, muss ich die Geschichte dieses Sommers und Winters 1868—1869 erzählen. Während nämlich das besagte Bild der Vollendung entgegenging, in welchem Zustande es Frau von Bülow sah, bekam ich den Auftrag, einige Fresken in einem Gartensaal zu malen.*) Gleich darauf, im Oktober, übernahm ich die Ausmalung des Treppenhauses im hiesigen Museum, und führte den ersten Teil sofort aus. — Die fortwährende Beschäftigung mit grossen Arbeiten, architektonischer Einteilung und grösserer dekorativer Erscheinung, als ich bis dahin in den Staffeleibildern erstrebt hatte, machte mir nun die Rückkehr zu früheren Anschauungen unmöglich. Die Quelle des Frühlings wurde als incurabel auf die Seite gestellt und auf einer neuen Leinwand vollständig umkomponiert. In einigen Wochen hoffe ich damit fertig zu sein. Wenn Sie mit der jetzigen Redaktion zufrieden sein werden, glaube ich auf Ihre Verzeihung wegen der langen Verzögerung rechnen zu dürfen. Für Ihre gütige Zusendung der Photographieen*) danke Ihnen herzlichst. — Einen anderen Grund, dass ich nicht früher diese Epistel geschrieben, als fortwährende Arbeit bei Tage und Abspannung am Abend, wüsste ich nicht anzugeben und bitte denselben als Entschuldigung gelten zu lassen.“

Unterdessen hatte Schack das Bild bereits in den erwähnten Katalog seiner Galerie von 1868 aufgenommen. Als es aber in seiner veränderten Gestalt ankam, wies er es ab, um den Künstler nicht in einer für ihn selbst nachteiligen Weise bei ihm vertreten zu sehen, wie er schreibt. Böcklins Freunde und Bewunderer bestärkten ihn in diesem Entschlusse, setzt er hinzu. Ein leicht erklärliches und verzeihliches Hysteron proteron. Auch die seiner vornehmen und nicht originellen mündlichen Ausdrucksweise fremde Bezeichnung „Rouleau“, welche er für dieses Bild gesprächsweise anwandte, weist auf eine energische Beeinflussung hin. Dem trefflichen Ludwig that bei diesem Misserfolge seines Freundes am meisten leid, dass sich dabei zeige, wie wenig Anhänger letzterer habe. Fast alle fielen über seine vermeintlichen Fehlgriffe mit recht missgünstigem Herzen her. Doch das sei ja ein altes Lied in Deutschland, meint er.

---

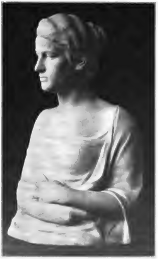
*) Des Ratsherrn Sarasin zu Basel.

*) Die Hanfstaenglischen Reproduktionen nach den Bildern Feuerbachs in der Schackgalerie.

Während Schack selbst von Mehreren (Freunden und Bewunderern) spricht, die seiner Meinung waren, schob Böcklin die Schuld an der Abweisung dieses Bildes*) Lenbach zu, der damals eben von seiner Reise nach Spanien und Nordafrika mit Schack und Liphart zurückkam. Zu dieser Vermutung dürfte ihn der Umstand veranlasst haben, dass Lenbach früher schon einmal, im August 1867, ein Gemälde des Meisters als für die Schacksche Galerie nicht entsprechend bezeichnet hatte, worauf Böcklin nicht den geringsten Versuch mehr machte, seinen Mäcen zur Annahme des Bildes zu veranlassen.

Bis 1874 blieb übrigens Schack der vornehmlichste Abnehmer der Gemälde Böcklins. Mit dem grandiosen „Meeresidyll“ (Triton und Nereïde), das er am 25. Juni 1874 um 2500 fl. erwarb, beschloss er seine Böcklinsammlung, die ohnehin auf die grösste und wertvollste der Welt angewachsen war. „Wären meine Räumlichkeiten nicht völlig angefüllt, so würde ich ... meine Sammlung vor allem mit *seinen* Bildern vermehren“, schrieb Graf Schack 1880. Es waren also hauptsächlich äussere Gründe, welche den Abbruch der geschäftlichen Verbindungen zwischen ihm und Böcklin verursachten. Den umherschwirrenden Gerüchten gegenüber, welche durch die von Ohrenzeugen phonographenartig festgehaltenen Ausbrüche des cholerischen Temperaments Böcklins eine scheinbare Bestätigung erhalten, drängt es mich festzustellen, dass das Gesamtergebnis dieser Beziehungen, wie es sich in den sechzehn ausgezeichneten Gemälden der Schackgalerie repräsentiert*), erfreulich war, und dass die Formen dieses Verkehrs sich aus gegenseitiger Achtung und Dankbarkeit bildeten, welche bis an den Tod der beiden Männer dauernd nachwirkten. Graf Schack bewahrte dem Meister bis an sein Lebensende in Gesinnung, Schrift und Wort die denkbar grösste Hochachtung.**) Böcklin gab ihm kurz vor seinem eigenen Tode das Zeugnis, dass er ein Kavalier in gutem Sinne gewesen sei. Dies bestätigt der gründlichste und gewissenhafteste Böcklinforscher, Prof. A. H. Schmid in Basel. In seinem Text zum grossen Böcklinwerke (vierte Folge, Photographische Union in München) hebt er überdies hervor, dass der Meister seinem früheren Abnehmer ein gutes Andenken bewahrt habe. Da nun Graf Schack wie Böcklin die Summe ihrer Beziehungen in dieser würdigen und gerechten Weise gezogen haben, so darf sich ihnen die Kunstforschung, die bisher ein hartnäckiges Interesse zeigte, die unvermeidlichen Misstimmungen zwischen den beiden Männern aufzudecken und festzuhalten, ohne Gewissensbisse anschliessen.

GEORG WINKLER



JOSEF KOWARZIK BILDNISSTUDIE

Düsseldorfer Ausstellung

ARNOLD BÖCKLIN

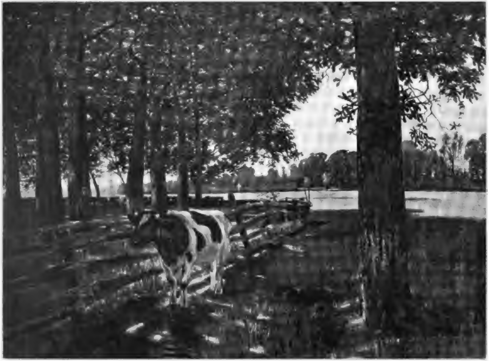
Mit Sonntagskindes Wunderauge
Hast du in die Natur geschaut,
Und ohne Schleier hat die Keusche
Sich deinen Blicken anvertraut.
Du tauchtest deinen Zauberpinsel
Tief in des Südens Farbenglut,
Und den hellen'schen Fabelwesen
Gab deine Urkraft Fleisch und Blut

---

*) Es ist jetzt (wie schon erwähnt) unter der Bezeichnung „Frühlingsreigen“ Besitztum der Dresdener Galerie. Abb. XVI. Jahrg. S. 250.

*) Eine zusammenfassende Publikation darüber erscheint soeben bei der Photographischen Union in München unter dem Titel „Die Werke Arnold Böcklins in der Schackgalerie zu München“. Zwölf Photogravüren mit begleitendem Text von Prof. Dr. Paul Seidel. In Mappe Preis 50 M.

**) In den „Nachgelassenen Dichtungen“ des Grafen Schack findet sich ein längeres Gedicht „An Arnold Böcklin in Zürich“ aus dem Jahre 1880, in welchem er dem Meister u. a. sagt, sein Triton auf dem „Meeresidyll“ rufe ihn mit dem Muschelhorn nach Italien, seiner Heimat, zurück. Böcklin ging bekanntlich 1892 wieder nach dem Süden und starb 1901 in Florenz. In dem Gedichte spricht ihn Schack wiederholt als Freund an.

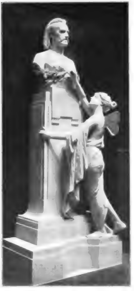


CARL VINNEN MITTAGSBRÜTEN

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. »Aus politischen Gründen« hat in der Bayer. Abgeordnetenkammer die Zentrumspartei die, wie früher, auch diesmal in den Etat eingesetzte Position von 100000 M. zur Erwerbung von Kunstwerken für die Sammlungen des Staates abgelehnt. Dazu noch einige kleinere Mehrforderungen für die Akademie der Tonkunst und das Bayer. Nationalmuseum. Besonders der, das Ansehen Bayerns als eines kunstfreundlichen Staates gegebenen Falls schwer schädigende, erstgenannte Abstrich dürfte freilich wohl noch wieder wett gemacht werden (die Kammer der Reichsräte hat sich bereits einstimmig für die Wiedereinsetzung des Postens entschieden), sehr bezeichnend aber ist der ganze Vorgang doch für das Verhältnis der Ultramontanen zur Kunst. Denn nicht mit sachlichen Gründen suchten die Zentrums-Machthaber die Streichungen zu rechtfertigen: eine der vitalsten Interessen der ersten Kunststadt Deutschlands galt ihnen als das würdigste Objekt, ihren Zorn über die anlässlich der Würzburger Universitäts-Affaire erfolgte Verabschiedung des Kultusministers von Landmann zum Ausdruck zu bringen. — In der Ausstellung der Schüler-Arbeiten der *Kgl. Akademie der Künste* erhielten 1. Die grosse silberne Medaille: In der Komponierklasse Marr: Ferd. Götz; in der Komponierschule von Rümann: Bernard Bleeker, Rud. Schwarz (der auch noch das Reise-Stipendium von 2400 M. empfing), Hans Schwegerle, Jos. Wackerle, Arth. Storch; in der Komponierschule Zügel: Paul Junghans und Heinrich Keller. 2. Die kleine silberne Medaille: In der Naturklasse Feuerstein: Xaver Dietrich; in der Radierklasse Halm: Eduard Stiefel; in der Komponierschule von Rümann: Emil Obermann und Heinrich Reinecke; in der Komponierschule von Seitz: Walter Schachinger; in der Komponierschule Zügel: Edgar Downs, Werner Thome, A. Lüdecke und J. Seiler.


HANS BRANDSTETTER • • • • GRABDENKMAL FÜR ROBERT HAMERLING
(Enthüllt am 22. Juli)

CARL HILGERS BILDNISSTATUETTE
Düsseldorfer Ausstellung

GRAZ. Das Hamerling-Denkmal Prof. HANS BRANDSTETTER's, das Freunde und Verehrer des Dichters diesem auf seiner Grabstätte im St. Leonhard-Friedhof errichtet haben, ist am 22. Juli enthüllt worden. Wie die Abbildung zeigt, erhebt sich die überlebensgrosse Büste Hamerlings auf einem einfach gegliederten Sockel, die Psyche huldigt dem Dichter. Die aus Laaser Marmor gefertigte Gruppe hebt sich von der grünlichen Rückwand aus steirischem Amphibolit höchst wirkungsvoll ab.

KARLSRUHE. Der Grossherzog von Baden hat anlässlich der Jubiläums-Kunstausstellung folgende weitere Ordensauszeichnungen verliehen: das Kommandeurkreuz erster Klasse des Zähringer Löwen dem Vizepräsidenten des Zentralkomitees, Professor Hans Thoma, sowie den Mitgliedern desselben, den Professoren Ferdinand Keller und Gustav Schönleber; das Ritterkreuz erster Klasse den Mitgliedern obigen Komitees: Professor Viktor Weishaupt und Max Laeuger, dem Staatskommissär Andre Saglio (Paris), dem Maler Emile Vauthier-Corbière (Brüssel), dem Bildhauer Jules Lagae (ebenda) und dem Maler Professor George Sauter (London); das Ritterkreuz dritter Klasse dem Maler Z. Myrton-Michalsky (Paris) und die Medaille für Kunst und Wissenschaft der bekannten Galeriebesitzerin vlämischer Bilder, Frau Lucie Waedemon (Brüssel); ferner den Karlsruher Malern Hans v. Volkmann und Franz Hein den Professorentitel. Q

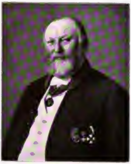
DRESDEN. Der Architekt **WILHELM KREIS** ist als Lehrer für Raumkunst an die hiesige Kunstgewerbeschule berufen worden. — Dem Bildhauer **RUDOLF HÖLBE** wurde vom Grafregenten von Lippe der Professor-Titel verliehen.

DÜSSELDORF. Der Dozent an der Universität Berlin, **DR. KRAEGER**, hat eine Berufung als Dozent für Litteratur und Aesthetik an der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf erhalten. tz.

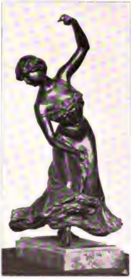
GESTORBEN: In Marquartstein am 20. Juli der Münchener Maler **LUDWIG STÜRTZ**; in Paris der Maler **GEORGE VIBERT**, 1840 geboren.

LEIPZIG. Der Maler Prof. **JAMES MARSHALL** ist am 18. Juli, vierundsechzig Jahre alt, gestorben. Der jetzt Verewigte wurde 1838 zu Amsterdam geboren, kam aber schon früh nach Deutschland und erhielt zu Weimar durch Preller die erste künstlerische Ausbildung. 1856 wurde er Schüler N. de Keysers in Antwerpen, ging von da nach Paris, kehrte aber bald wieder nach Weimar zurück, wo Preller und Genelli wesentlichsten Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen ausübten. Marshall behandelte mit Vorliebe mythologische und landschaftliche Stoffe. Bekannt sind sein ›Bacchuszug‹, ›Tartinis Traum‹ (die Entstehung der Teufelssonate) in der Schackgalerie zu München, dann Fresken im Dresdener Hoftheater und in der Albrechtsburg zu Meissen. Die in späteren Jahren besonders hervortretende Neigung des Künstlers zum Dämonischen zeigen Kompositionen wie ›Der Teufel bei seiner Grossmutter‹, ›Christi Versuchung‹, ›Ahasver, den auf dem Gange zum Kreuz ermatteten Christus von seiner Thüre weisend‹, ›Don Juans Ende‹ u. s. w. Nach einer Zeit kurzer Lehrthätigkeit an der Breslauer Kunstschule lebte der Künstler seit anderthalb Jahrzehnten in Leipzig.

SCHWERIN. Der Direktor des hiesigen Grossherzoglichen Museums, Geh. Hofrat Prof. Dr. **FRIEDR. SCHLIE**, ist am 21. Juli an einem Schlaganfall in Bad Kissingen gestorben. Der Verewigte ward 1839 in Bruel (Mecklenburg) geboren; seinem Fachstudium nach Archäologe, hat er es, unterstützt von einer eminenten Arbeitskraft, verstanden, sich auf den verschiedensten Kunstgebieten heimisch zu machen. 1878 zum Leiter des Grossherzogl. Museums ernannt, veröffentlichte Schlie 1882 ein ›Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie‹, das in seiner Eigenart (alle handschriftlichen Bezeichnungen der Gemälde waren darin faksimiliert wiedergegeben) und durch die ausführlichen, sachgemässen Beschreibungen in der Fachwelt Aufsehen erregte, dann weiter diverse kleine Führer durch die gleiche Galerie, auch in deren Abteilung neuerer Gemälde. Andere Publikationen galten dem Thema ›Alt-Meissen in Schwerin‹, dem Maler Nicol. Knüpfer, den ›Kunst- und Geschichtsdenkmälern des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin‹, abgesehen von den mancherlei Beiträgen Schlies in der ›Zeitschrift für christliche Kunst‹. In den letzten Jahren trat er besonders durch den Anteil hervor, den er neben Lichtwark an der Entdeckung des ›Meisters Bertram‹, des Hamburger Malers aus dem fünfzehnten Jahrhundert hatte. Das Bildnis des verdienstvollen Gelehrten geben wir nach dem Porträt der Malerin E. **SCHMIDT**, das seinerzeit auf Befehl des Herzog-Regenten gemalt wurde und im unteren Saal des Schweriner Museums seinen Platz gefunden hat.



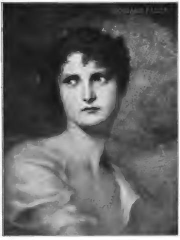
FRIEDRICH SCHLIE (✝ 21. Juli)
Nach dem Gemälde von Elisabeth Schmidt



FRITZ KLIMSCH OTERO
Düsseldorfer Ausstellung

Von Ausstellungen und Sammlungen

MÜNCHEN. Die Jung-Münchener Künstlergesellschaft „*Phalanx*“, die bei ihrem Auftreten so sympathisch begrüsste, hat für einige Sommermonate in ihrem wenig günstigen Lokal eine neue Ausstellung zusammengebracht, von der sich nicht viel Gutes und nicht viel Böses sagen lässt, sondern nur dass sie belanglos ist. Was dachte man sich dabei, von einem Künstler, der auf einer der letzten Secessionsausstellungen so interessant und bedeutend vertreten war, wie der Finne **AXEL GALLÉN**, eine Kollektion zu bringen, die weder von seinem malerischen Können, noch seiner eigenartigen Phantasie irgendwie eine Vorstellung zu geben vermag. In seinen Oelmalereien nicht selten von recht zäher Technik und trüber Farbe, zeigt sich Gallén auch hier in einer Anzahl Porträtstücken, unter denen der Schauspielerkopf Rud. Rittners am meisten auffällt, nicht aber gerade hervorragt. Interessanter, wenigstens in einigen Details, wie in dem Stilleben des gedeckten Tisches, wirkt als Malerei das halb symbolistisch, halb realistisch aufgefasste Bildnis von vier jungen Freunden — Künstlern offenbar — die, beim Wein versammelt, den Phantasien des einen, eines angehenden Dichters wohl, nachhängen. Befremdlich, nicht nur um des abstrusen Gegenstandes willen, sondern mehr noch wegen ihrer seltsamen Mischung von stilisierten und realistischen Elementen, wirken auch diesmal Galléns Kompositionen aus den altfinnischen Heldensagen: Episoden aus ›Kalevala‹; für den gebildeten Mitteleuropäer völlig unverständlich. Eher verträgt man diese Seltsamkeiten noch als Gegenstand der Textilkunst. Einige Wandbehänge, in Knüpftechnik ausgeführt, sind mit jener Sicherheit in der farbigen und linearen Abstraktion entworfen, die man bei dem nordischen Künstler schon kennt. Den ungeteiltesten Eindruck macht indes auch diesmal wieder seine landschaftliche Kunst. Namentlich in Gouache und Aquarell vermag Gallén seiner heimatlichen Winterlandschaft schöne Stimmungen abzugewinnen. — Den Vorraum der kleinen Ausstellung, auf der sich ferner auch einige plastische Versuche von **Wilhelm Hüsgen** und **Ernst Geiger** finden, nimmt eine ansehnliche Kollektion von Plakat- und Illustrationsentwürfen von **Albert Weisgerber** ein. Der junge Künstler, der als Maler auf der letzten Frühjahr-Secessions-Ausstellung so vielversprechend hervortrat, zeigt sich auf diesem seinen bisherigen eigentlichen Gebiet in allen Sätteln gerecht. Biedermeier-Art und altdeutscher Holzschnitt, Japan und französische Plakatkunst spuken hier. Indes kündigt sich auch genug Eigenart an, so in den kraftvollen Akten einer Illustration zu Ludwig Scharffs Gedichten oder in dem originellen Kalender-Entwurf mit dem Erdkugelstemmer. Seine besondere Domäne scheint übrigens die Märchenillustration zu sein. Nicht minder drastisch in den darstellerischen Mitteln wie Sattler überragt er diesen an lebendigem Humor und guter Laune. G. H.



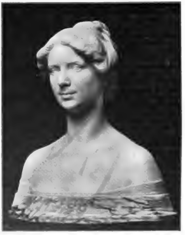
FERDINAND KELLER HEIDERÖSLEIN
Düsseldorfer Ausstellung — Photographie-Verlag der Photographischen Union in München

KRAKAU. Die permanente Ausstellung in unserem Kunstvereine leidet, gleich anderen permanenten Ausstellungen, an einer gewissen Monotonie, welche oft ganz einfach langweilig ist. Manchmal aber findet man auf einmal eine grössere Anzahl besonders beachtungswürdiger Kunstwerke: von einer solchen Kollektion sei im nachstehenden berichtet. In erster Linie muss ich da die Porträts von **Alexander Augustynowicz** erwähnen. Die drei Damenporträts, welche er jüngst ausgestellt hat, sind vorzüglich in jeder Beziehung. Besonders das Porträt der Frau S. im schwarzen und ein zweites einer Dame im rosafarbigen Kleide gehören zu den besten Werken dieser Art, welche seit Jahren in unserer Ausstellung zu sehen waren. Sehr gelungen ist auch das Porträt des Herrn S., das zufolge seiner kräftigen und einfachen Faktur, einen packenden Eindruck macht. Augustynowicz kann schon jetzt zu unseren besten Porträtmalern gezählt werden: er zeichnet tadellos und ist ein verwegener Kolorist. Ein polnischer Künstler, **Eduard Lövy**, der in Paris lebt, hat ein gelungenes Herrenporträt, einen jungen Mann, auf einem Sofa liegend, darstellend, hierhergeschickt. Dieses Bildnis ist sehr korrekt in französischer Malmanier ausgeführt und kann als ein charakteristisches Gegenstück zu den Porträts Augustynowicz' dienen. Lövy erscheint als ein Franzose durch und durch, Augustynowicz aber als ein origineller Maler, der die Natur nicht durch die Brillen seiner Meister, sondern mit eigenen Augen sieht. Gar nicht schlecht ist das Reiterporträt von **Sigismund Roywadowski** gemalt; besonders das Pferd verdient volles Lob. Ein junger Bulgare, **Christo Kutew**, der die hiesige Kunstakademie absolvierte, hat das Porträt des Prälaten K., das sich durch eine frappante Aehnlichkeit und gewissenhafte Ausführung vorteilhaft auszeichnet, ausgestellt. **Wladimir Tetmajer**, ein begabter Beobachter des polnischen Bauernlebens, beschickte die Ausstellung mit zwei Genrebildern, zu denen ihm die Ernte in der Umgegend von Krakau den Stoff geliefert hat. Diese Bilder sind Pleinair-Stücke im besten Sinne dieses Ausdruckes. Die gelungene Charakteristik der Schnitter und die meisterhaft charakterisierte glühende Mittagshitze des Hochsommers verleihen ihnen einen besonderen Reiz. Der geniale doch wie immer rätselhafte **Jacek Malczewski** hat ein Triptychon: ›Glaube, Hoffnung und Liebe‹ ausgestellt. Es fand aber, sogar bei seinen Verehrern, keine warme Aufnahme, gerade wie sein anderes Bild ›Der Friedhof‹. Solche Bilderrätsel, wenn auch von einem genialen Künstler entworfen, bleiben immer nur Bilderrätsel. ›Der geheimnisvolle Wald‹ von **Casimir Markiewicz** mit zwei gut gezeichneten und gemalten nackten Figuren ist sehr flott in französischer Manier ausgeführt. Die Komposition, welche als Illustration zu einem französischen an dem Rahmen angebrachten Texte dienen soll, ist leider unverständlich. Desselben Künstlers Frauenporträt ist sehr modern gemalt. Eine wirkliche Kalamität für den guten Ruf der polnischen Kunst besteht in der Thätigkeit mancher Maler, welche sich auf eine unerklärte Weise eine grosse Popularität im Auslande erworben haben und eine Unmasse minderwertiger Bilder schaffen. Zur Schar jener Glückspilze gehört z. B. **Johann Chelminski**, der ein Bild unter dem Titel ›Fürst Poniatowski in der Schlacht bei Leipzig‹ ausstellte. Wenn jemand gewollt hätte, ein grimmiges Zerrbild unseres Nationalhelden zu malen, der könnte es nicht besser machen als Chelminski. Seine Maltechnik erinnert stark an Oeldruck, seine menschlichen Figuren und seine Pferde an hölzerne Puppen. Stefan Matejko's ›Der Marktplatz‹ und Apolinarius Kotowicz' ›Der Mönch‹ sind zwei sehr niedliche Genrestücke. Die ›Herbstsonne‹ und ›Melancholische Stimmung‹ von Eugen Steinsberg sind saftig gemalte, stimmungsvolle Landschaftsgemälde. Zum Schlusse muss ich noch erwähnen ›Die Marienkirche in Krakau‹ von unserem gediegenen Aquarellisten Stanislaus Tondos und eine Skizzenserie aus Hoher Tatra von Alexander Mroczkowski, des einzigen polnischen Malers, der sich dem Studium jener wunderschönen Gegend gewidmet hat. Die polnische Bildhauerei, welche eine Art von Aschenbrödel im Vergleich mit ihrer Schwester Malerei ist, ist sehr schwach in der Ausstellung vertreten. Unter unseren Bildhauern nimmt, meiner Ansicht nach, Thaddäus Blotnicki eine hervorragende Stellung ein. Seine prächtige ›Büste des Meisters Paderewski‹, seine kolossale ›Mickiewiczbüste‹, seine poesievolle Statue ›Die Trauer‹, sein ›Christuskopf‹ u. s. w. beweisen die Richtigkeit dieser Ansicht auf eine unwiderlegliche Weise. Weiter verdienen noch erwähnt zu werden: ein ›Fragment zum Grabdenkmale‹, sehr gut modelliert von Fräulein Tola Certowicz und eine schneidig modellierte Porträtbüste von Stanislaus Ostrowski. Die besondere Ausstellung der sogenannten Werke des jungen Bildhauers Boleslaus Biegas, giebt einen traurigen Beweis von der Geschmacklosigkeit und Inkohärenz, welche auf eine verheerende Weise in den Reihen unserer ›Jüngsten‹ um sich greifen. Alles, was dem gesunden Menschenverstande und den einfachsten Kunstgrundsätzen widerspricht, gilt bei ihnen als ein Beweis der Genialität und der schöpferischen Kraft. Jeder von diesen ›Jüngsten‹ bildet sich ein, ein kleiner Klinger oder Rodin zu sein. Von der Gründung einer neuen Künstlergenossenschaft, des ›Salons‹, wurde schon in der ›K. f. A.‹ berichtet. Es ist zu hoffen, dass diese Genossenschaft, welche aus tüchtigsten Künstlern besteht, sehr viel zur normalen Entwicklung unseres Kunstlebens beitragen wird. J. N. Trepka.

GRAZ. Die umfassenden Zubauten am Landesmuseum ›Joanneum‹ sind nunmehr vollendet. An Stelle des kürzlich verstorbenen Galeriedirektors Professor Heinrich Schwach wurden die Herren Maler Professor Alfred von Schrötter und Kunsthistoriker Diez vom Landesausschusse mit der Neuaufstellung der Bildergalerie betraut. — Zur Förderung des hiesigen Kunstlebens haben sich der *Verein bildender Künstler Steiermarks* und der *Steiermärkische Kunstverein* entschlossen, jeweilig kleinere Ausstellungen mit nur kurzen Unterbrechungen zu veranstalten, in welchen vorwiegend die heimische Produktion Berücksichtigung finden soll. Die erste diesbezügliche Veranstaltung des Kunstvereins zeichnete sich durch besonders sorgfältige Auswahl nach rein künstlerischen Gesichtspunkten aus. Prof. von Schrötter mit mehreren seiner Schüler Baronin Ecker, E. Doelter (beide in Dachau geschult), Suppanchich und andere brachten Arbeiten von durchaus anerkennenswerter Qualität. Die lebendigen Porträts von Helene Birnbacher und Fräulein von Langentreu (Schülerin Herterichs) hätten sich in jeder grösseren Ausstellung sehen lassen können. Aktuelles Interesse bot ein von Konrad flott ausgeführtes Aquarell der von Architekt Sigmundt entworfenen Sängerbunds-Festhalle. In der zweiten Hälfte Mai wurde die vom Grazer *Club der Amateur-Photographen* veranstaltete Internationale Ausstellung für Amateur-Photographie eröffnet. Abgesehen von der wissenschaftlichen Verwendung der Photographie, die in lehrreicher Weise zur Anschauung gebracht wurde, bot die wohl gegen 2000 Nummern zählende Ausstellung auch nach der künstlerischen Seite, insbesondere durch reichliche Verwendung des Chrom-Gummidruckes erfreuliche Anregung. Unter den aus dem Schosse des Grazer Clubs hervorgegangenen Arbeiten fielen durch besondere künstlerische Vollendung die Tiroler und italienischen Motive, sowie eine Sammlung grosser Orientbilder von Dr. H. Bachmann auf. E.

VENEDIG. Für die vom 22. April bis 31. Oktober 1903 geplante V. Internationale Kunstausstellung ist von der Stadt Venedig die Summe von 100000 Lire zu Erwerbungen für die Internationale moderne Kunstgalerie ausgesetzt. Auch ist die Verleihung von goldenen Medaillen an die hervorragendsten der ausgestellten Werke in Aussicht genommen. Der bedeutende finanzielle Erfolg, von dem die bisherigen Ausstellungen begleitet waren, ist aus der Aufstellung der Verkaufsresultate ersichtlich: 1895: 360000 Lire, 1897: 420000 Lire, 1899: 366500 Lire, 1901: 380000 Lire.

BERLIN. Die *Nationalgalerie* hat neuerdings erworben: an Gemälden: ein Bildnis des Kaisers von Max Koner, ›Bauernjunge‹ von W. Leibl, ›Marktplatz in Hildesheim‹ von H. Hintze und ›Bildnis Ph. Veiths‹ von Ed. von Heuss; an Plastiken: ›Marmorbüste Pettenkofers‹ von Ad. Hildebrand, Bronzestatuette ›Prometheus‹ von H. Prell; ferner vierzehn Blatt Studien und Entwürfe von Arnold Böcklin, und diverse Handzeichnungen von W. Horstmeyer und H. Ludwig.



FRITZ KLIMSCH BILDNISBÜSTE

Düsseldorfer Ausstellung

ATHEN. Die griechische Regierung hat beschlossen, hierselbst, in diesem Jahre noch, eine grosse Kunst- und Industrie-Ausstellung abzuhalten, die von Oktober bis Ende Dezember dauern soll.

FREIBURG i. Br. Der hier geborene, jüngst verstorbene Maler EMIL LUGO hat der hiesigen Galerie eine Anzahl wertvoller Bilder vermacht, die in einem „Lugo-Zimmer“ vereinigt werden sollen.

WIEN. Der *Modernen Galerie* hat der Grossindustrielle Ludwig Reithoffer sechsundzwanzig Gemälde bedeutender Meister im Gesamtwert von 160000 Kronen schenkungsweise überwiesen.

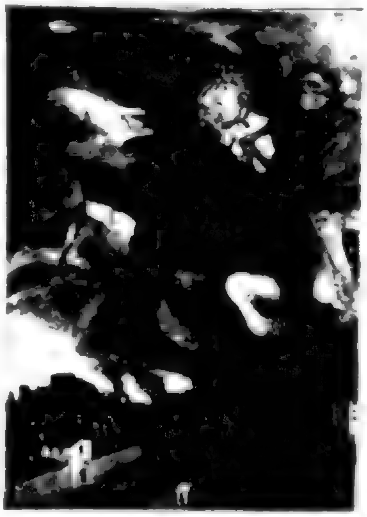
VERMISCHTE NACHRICHTEN

BERLIN. Im Reichstagshause sind die von Prof. W. VON RÜMANN-München geschaffenen Hermen-Büsten Bismarcks und Moltkes zur Aufstellung gekommen; jene im Vorsaal zu den Bundesratszimmern, diese im Vorsaal der Präsidialzimmer.

WIESBADEN. Die Ausführung des hier geplanten *Gustav Freitag-Denkmals* ist Prof. FRITZ SCHAPER-Berlin übertragen worden.

DÜSSELDORF. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat auch im vergangenen Verwaltungsjahre eine erfreuliche Zunahme seiner Mitgliederzahl zu verzeichnen; er umfasste am Schlusse desselben 8230 Mitglieder gegen 8105 im Vorjahre. Nach Abzug der Verwaltungskosten und allgemeinen Ausgaben verblieben 105066 M. als reine Einnahmen. Nach den Satzungen der Vereins entfällt ein Viertel der Einnahmen auf den Fonds A für Kunstwerke zu öffentlicher Bestimmung, zwei Viertel auf den Fonds B für Kunstwerke, die zur Verlosung unter den Mitgliedern angekauft werden und ein Viertel auf den Fonds C für Vereinsblätter. Aus den Fonds für Kunstwerke zu öffentlicher Bestimmung wurden im verflossenen Jahre für Kunstwerke, die der Verein teils aus eigenen Mitteln gestiftet hat, und solche, zu deren Herstellung er eine erhebliche Beihilfe leistete, wieder grosse Beträge verwendet. So erstand durch die Förderung des Kunstvereins das Wandgemälde von JOSSE-GOOSSENS ›Lasst die Kindlein zu mir kommen‹ in der Aula des Gymnasiums zu Mörs, das Gemälde von ALBERT BAUR jun. ›Die Einbringung der Leiche des Erzbischofs Engelbert von Köln auf Schloss Burg an der Wupper‹, LUDWIG KELLER's grosses Wandgemälde in der Aula des Realgymnasiums zu Duisburg, ›Die Wiedereinbringung der vom Brandenburger Thore geraubten Viktoria aus Paris‹ darstellend. Ferner stiftete der Kunstverein die sämtlichen Kosten für die Ausschmückung des Giebelfeldes über dem Hauptportal des Neuen Kunstausstellungsgebäudes, die dem begabten jungen Bildhauer KARL HEINZ MÜLLER, einem Schüler des Prof. Karl Janssens, übertragen wurde. Den Bildhauern DORRENBACH und HAMMERSCHMIDT wurden die ausgesetzten Prämien bei dem Wettbewerb um die Ausschmückung eines Giebelfeldes ebenfalls vom Kunstverein gezahlt. In diesem Jahre verteilt der Verein ausser einer von der Photographischen Union in München hergestellten vorzüglich schönen Gravüre nach dem VAUTIER'schen Gemälde ›Mädchen am Brunnen‹ noch ein höchst wertvolles Prachtwerk ›Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im neunzehnten Jahrhundert‹, von FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT, auf das wir noch im speziellen zurückkommen werden. tz.

ZÜRICH. Ein *„Kunsthaus“* wird, dem Jahresbericht der Kunstgesellschaft zufolge, am Heinplatz errichtet werden.



A. BÖCKLIN DER KRIEG
(Jetzt in die Dresdener Galerie gelangt)

DRESDEN. *Nochmals Böcklins Krieg.* Die Ansicht, dass Arnold Böcklin auf dem prachtvollen Gemälde des Kriegs, das für die Dresdner Galerie angekauft worden ist, vier Reiter, aber nur drei Pferde dargestellt habe, ist deshalb von verschiedenen Seiten angenommen und auch an dieser Stelle jüngst noch erörtert worden, weil sie zuerst von einer Böcklin nahestehenden Seite bestimmt ausgesprochen wurde. Bei wiederholter und genauer Betrachtung des Bildes erscheint sie aber doch nicht haltbar. Vielmehr sitzen auf drei Pferden ganz regelrecht drei Reiter: Tod, Pest und Krieg. Neben ihnen aber *fliegt* in den Lüften mit Fackeln in den Händen die Furie des Brandes. Die Haltung des Kopfes und der Arme sowie der wehende rote Mantel entsprechen zwanglos dem Fliegen. Zu deutlicherem Verständnis sei eine kleine Wiedergabe des in dieser Zeitschrift auch schon grösser reproduzierten Bildes (XVI. Jahrg., S. 270) hier nochmals gegeben. •

BAUTZEN. Vom Rat der Stadt ist ein Preisausschreiben zur Erlangung von Fassaden-Entwürfen zum Zweck der Erhaltung des historischen Gepräges der Stadt erlassen worden, das drei Preise von je 1200, 900 und 600 M. verheisst. Der Ankauf nicht prämiierter Entwürfe für je 300 M. ist in Aussicht genommen.

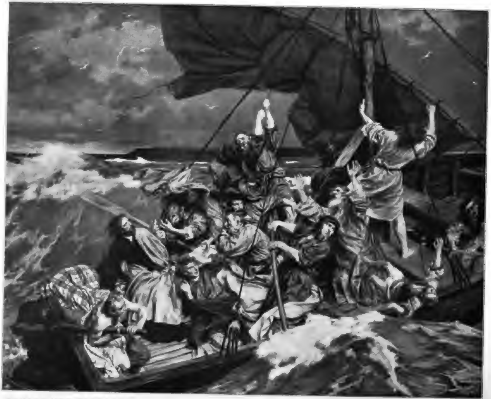
ALTENBURG. Vor dem Amtsgericht auf dem Brühl soll ein *Skatbrunnen* errichtet werden, für den 18000 M. zur Verfügung stehen.

KASSEL. In der Konkurrenz um den Neubau des hiesigen Rathauses erhielt den ersten Preis (9000 M.) Architekt KARL ROTH-Darmstadt.

NÜRNBERG. Der Rentier Karl von Faber in München, der erst jüngst die Millionenstiftung zu Gunsten des Bayer. National-Museums in München und des hiesigen Germanischen Museums machte, hat der Stadtgemeinde Nürnberg ein Gemälde des Prof. ALEX. WAGNER in München ›Heimkehr von der Heuernte in Ungarn‹ schenkungsweise überwiesen.

MÜNCHEN. Der Maler Prof. RRANZ ROUBAUD weilt seit einiger Zeit in Odessa, woselbst er ein ihm vom Zaren in Auftrag gegebenes Panorama der Verteidigung von Sebastopol malen wird.

Redaktionsschluss: 2. August 1902. Ausgabe: 14. August 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.



EDUARD VON GEBHARDT

CHRISTUS AUF DEM MEERE

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf — Nach einer Photogravüre im Verlage von Eduard Schulte in Berlin, Düsseldorf und Köln

Düsseldorfer Ausstellung *Aus dem Plastik-Hof*

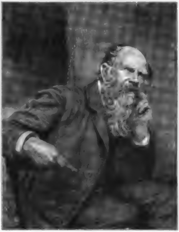
DIE DEUTSCH-NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF

Von Paul Clemen

II.

Die Hauptbedeutung dieser Ausstellung liegt aber doch für Düsseldorf darin, dass hier nach mehr als zwei Jahrzehnten zum erstenmal wieder der heimischen Düsseldorfer Kunst selbst Gelegenheit geboten ward, den ganzen Umfang ihres Könnens zu zeigen. Seit der letzten Ausstellung vom Jahre 1880 fehlte es an solcher Möglichkeit. Auf den fremden Bilderschauen ward Düsseldorf nur eine kärgliche Gastfreundschaft zu teil, und die Vertretung war eine einseitige, dürftige, dank vor allem der unseligen Spaltung der Künstlerschaft in eine ganze Reihe von Einzelgruppen. Denn wenn sich unsere grossen Kunststädte mit zwei und allenfalls mit drei Unterabteilungen begnügen: das kleine Düsseldorf leistet sich dafür den wunderlichen Luxus von nicht weniger als sechs Gruppen und stellt auch in sechs Gruppen aus. Selbst dem Rheinländer war es in den letzten Jahren schwer, einen Ueberblick über die Düsseldorfer Kunst zu gewinnen: da stellte die eine Gruppe in der Kunsthalle, die andere im Kunstgewerbemuseum, die dritte bei Schulte, die vierte in einem Privatatelier aus und alle zu verschiedenen Zeiten — die Besten gar nicht. Und diese ganz ungenügende Repräsentation hat wohl in den Augen der ferner stehenden Beobachter am meisten geschadet.

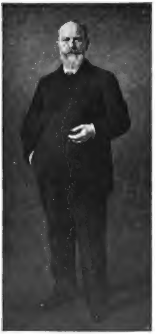
Dann war wirklich ein Niedergang Düsseldorfs gekommen, ein wirtschaftlicher und



ERNST FORBERG rad.
Düsseldorfer Ausstellung

BILDNIS EDUARD VON GEBHARDTS

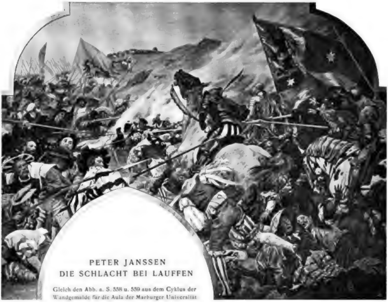
ein künstlerischer. Wirtschaftlich, als der Absatz nach dem Auslande fast plötzlich aufhörte, als Amerika und England nicht mehr auf dem hiesigen Kunstmarkte erschienen, und als dafür ein würdeloser Binnenhandel mit kleiner Münze einsetzte. Kleine, betriebsame Bilderfabriken vertrieben geschäftig ihre fleissigen Elaborate in den Nachbarprovinzen, allzubequem dem banalen Geschmack des Philisterpublikums schmeichelnd — der schlechte Ruf der Düsseldorfer ist ihnen in erster Linie zuzuschreiben. Man darf sich dann nicht verhehlen, dass das Ansehen der Düsseldorfer Kunst in der öffentlichen Meinung schlechter und schlechter geworden ist. Die Malerei galt vielen als zurückgeblieben und als Epigonenkunst. Die ganze Kunst hier schien in eine Sackgasse geraten zu sein, aus der kein Ausweg mehr möglich war. Diese Rückständigkeit war einmal vorhanden und ist es auf einzelnen Gebieten noch — und es wäre verhängnisvoll, sich dieser Erkenntnis verschliessen zu wollen. Aber die gesunden Kräfte, die in dieser Kunst ruhen, kennt man wohl gar nicht hinreichend. Düsseldorf ist immer die grosse Elementarschule der norddeutschen Kunst geblieben, auch in den siebziger und achtziger Jahren, und eine ganze stattliche Schar unserer besten ist hier in der künstlerischen Lehre gewesen. Und dazu hat seit einem Jahrzehnt in Düsseldorf ein so frischer Wind eingesetzt, der Staub und Motten gleichzeitig aufgewirbelt hat, neues Blut ist von allen Seiten zugeströmt, die alte faule Düsseldorferei ist längst tot. Es geht nicht mehr an, heute gedankenlos nachzuschreiben, was vor zehn Jahren wohl nicht ohne Recht Richard Muther über diese Kunst sagte.


LUDWIG KELLER BILDNIS PETER JANSSENS
Düsseldorfer Ausstellung

Sechs grosse Räume sind den Düsseldorfern zugewiesen, dazu zwei weitere Säle für die Bildhauer und für die Architekten. Dass die Aufmachung durchweg eine glückliche sei, wird niemand zu behaupten wagen. Einen grossen originellen Zug hat nur der Saal der Gruppe von 1902, dessen Dekoration ALBERT MÄNNCHEN geschickt komponiert hat, mit einer klassizistischen Architektur, die doch wieder ganz modern ist. Missglückt in dem Masstab der Dekorationen wie im Ton ist leider der grosse Saal der freien Vereinigung, der einen vornehmen Renaissanceraum schaffen wollte, aber über die Wirkung eines Wartesaales 1. und 2. Klasse nicht hinausgekommen ist. Störend wirkt auch hier wieder die grosse Höhe der Säle.

Und in diesen sechs Sälen hängt, wie man immer wieder feststellen muss, zu viel. Nicht als ob das Niveau ein zu geringes wäre. Aber es ist zu viel von jener Kunstgattung da, die ich rechtschaffene Kunst nennen möchte, gegen die nichts einzuwenden ist, die aber gänzlich bedeutungslos ist, die in nichts, aber auch in gar nichts die Charakterzüge der Düsseldorfer Kunst schärfer herausarbeiten hilft. Wie viel glänzender stünde die freie Vereinigung da, wenn nur zwei Drittel der hier sich drängenden Bilder Aufnahme gefunden hätte. Und wie glücklich liessen sich diese sechs Räume arrangieren, wenn man die Bilderbestände durcheinander werfen könnte.

Aber diese Mängel der äusseren Einrahmung und der Auswahl treten wieder ganz zurück, wenn man das Gesamtniveau ins Auge fasst. Denn das eine offenbart diese Ausstellung allen Besuchern gleichmässig: diese gewaltige Summe von solidem Können, diesen Fonds von Zeichnenkönnen und Malenkönnen, der

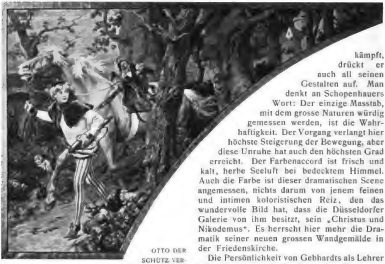


PETER JANSSEN
DIE SCHLACHT BEI LAUFFEN

Gleich den Abb. a. S. 558 u. 559 aus dem Cyklus der Wandgemälde für die Aula der Marburger Universität

hier vereinigt liegt, vielleicht in mancher Beziehung brach liegt, diese grosse Fülle von feinen und künstlerisch empfindsamen Individualitäten. Man muss etwas von begreiflichem angeborenem Misstrauen überwinden, um dem voll und freudig zuzustimmen. Das ist für den fremden Beobachter eine Ueberraschung, viel grösser und bedeutsamer als bei der Wiederentdeckung der Dresdener Kunst bei der ersten von Kuehl geleiteten grossen Ausstellung. Es ist ein ganz erstaunliches Können, das hier herrscht. Dazu eine ehrliche und gerade Art der Naturanschauung; und ich meine, aus so gesunden Quellen kann jetzt am ehesten wieder eine grosse Kunst schöpfen. Diese Kunst hat freilich ein ganz anderes Gesicht als die alte Düsseldorfer Kunst und doch ist sie ihr echtes Kind. Es ist viel Jugend und Frische, wenn diese Jugend sich auch nicht in Kinderkrankheiten äussert. Gegenüber dem Kokettieren mit der altmeisterlichen Manier, wie es jetzt schon in der Münchener Secession einreisst, ein ehrliches Sichabplagen und ein Jakobsringen mit der Natur. Eine überraschende Vielseitigkeit dazu, deren Umfang fast zu gross ist, als dass man von einem einheitlichen Schulcharakter sprechen könnte. Was der Technik an Keckheit und Kühnheit abgeht, wird ersetzt durch feines und höchst subtiles Tonempfinden.

Im Jahre 1846 klagte der junge Feuerbach über die Düsseldorfer: Wenn sie nur nicht alle so alt wären! Jetzt ist es das Wunderbare, dass die Alten neue Jugend bekommen haben, dass sie auffahren wie die Adler. Da ist an erster Stelle Eduard von Gebhardt. Er ist der einzige unter den Düsseldorfern, neben dem Patriarchen Andreas Achenbach, der europäische Bedeutung hat, obwohl er ganz deutsch ist, niederdeutsch. Aber welches jugendliches Feuer lebt in diesem jetzt Vierundsechzigjährigen. Acht Bilder und sechs Skizzen geben einen Ueberblick über sein Schaffen in den beiden letzten Jahrzehnten, man hätte gern noch eine ganze Reihe seiner wunderbaren Köpfe und Studien hier gesehen. Und man hätte hier zusammentragen sollen, was überhaupt von ihm zu haben war. Ausser den bekannten älteren Stücken, dem „Zwölf-

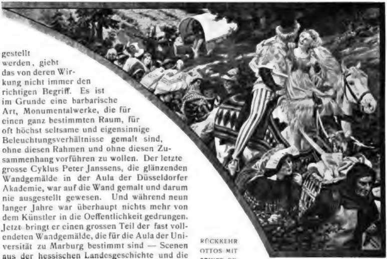


PETER JANSSEN pinx. — OTTO DER SCHÜTZ VERLÄSST DIE HEIMAT

jährigen Jesus im Tempel", den „Jüngern von Emmaus", der „Kreuzigung", der „Bergpredigt", der „Auferweckung des Lazarus", „Jakob und dem Engel" ein grosses, neues Gemälde, im letzten Winter vollendet — das Gemälde ist für eine Galerie in Essen bestimmt, die grosse Skizze besitzt Professor Oeder — „Christus auf dem Meere" (Abb. s. S. 554). Es hat alle Vorzüge seiner Schilderungskunst in einer Steigerung: die ungeheure Intensität in der Durchdringung des Vorgangs, in den tobenden, entsetzten, jammernden, verzweifelnden Aposteln, dem mit Todesmut gefasst der eigenen Kraft vertrauenden Ruderer und dem fast stumpf das Steuer führenden Bootsmann, die ganze Skala von Furcht und Grauen, und dem gegenüber die ruhige, feierliche, abweisende Hoheit Christi. In seiner fast fanatischen Feindschaft gegen alles Konventionelle, gegen alles Banale und Weichliche im Ausdruck, sucht der Künstler überall die grösste Tiefe der Empfindung, den stärksten Anteil an dem Hauptvorgang: fast in einer Art Krampf, wie festgesogen und fasciniert hängen darum auf seiner Bergpredigt aller Augen an der Hauptfigur. Und die wilde leidenschaftliche Art, in der sich Gebhardt selbst giebt, wenn er für seine Ueberzeugung kämpft, drückt er auch all seinen Gestalten auf. Man denkt an Schopenhauers Wort: Der einzige Masstab, mit dem grosse Naturen würdig gemessen werden, ist die Wahrhaftigkeit. Der Vorgang verlangt hier höchste Steigerung der Bewegung, aber diese Unruhe hat auch den höchsten Grad erreicht. Der Farbenaccord ist frisch und kalt, herbe Seeluft bei bedecktem Himmel. Auch die Farbe ist dieser dramatischen Scene angemessen, nichts darum von jenem feinen und intimen koloristischen Reiz, den das wundervolle Bild hat, dass die Düsseldorfer Galerie von ihm besitzt, sein „Christus und Nikodemus". Es herrscht hier mehr die Dramatik seiner neuen grossen Wandgemälde in der Friedenskirche.

Die Persönlichkeit von Gebhardts als Lehrer ist viel zu stark, als dass sich ihr seine Schüler entziehen könnten. Sie lernen alle in seiner Sprache reden. Die Methode ist erlernbar, sagt Condorcet, aber nicht das Genie. Der feinste Künstler unter ihnen ist **Louis Feldmann**, der in seinem „Jüngling von Nain" ein liebenswürdiges, stimmungsvolles Werk geschaffen hat, der energischste **Edmund Massau**. Auf ganz selbstständigen Bahnen sucht der junge und sehr talentvolle **Josef Winkel** mit seinem „Totentanz" zu wandeln. Höchst interessant ist es zu beobachten, wie die Gebhardtsche Art jenes Nazarener Epigonentum der Schule Karl Müllers ganz verdrängt und die ganze religiöse Malerei langsam gewandelt hat: nur in **Heinrich Lauenstein** hat diese von hohem Schönheitssinn getragene Richtung noch eine vornehme Vertretung gefunden.

Die grösste Ueberraschung für den fernerstehenden Beobachter brachte die Ausstellung der Werke **Peter Janssen**'s. Janssen ist seit 1895 Direktor der Akademie, aber schon seit mehr als zwei Jahrzehnten der eigentliche Diktator der Düsseldorfer Kunstschule. Unsere Monumentalmaler kommen auf den modernen Ausstellungen ja regelmässig zu kurz, wenn sie nicht von Zeit zu Zeit mit einem Tafelbild wieder eine Visitenkarte abgeben. Und wenn ihre Werke, soweit sie nicht auf die Wand gemalt sind, einmal aus-



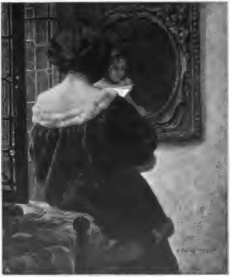
RÜCKKEHR OTTOS MIT SEINER GEMAHLIN ELISABETH

PETER JANSSEN pinx.

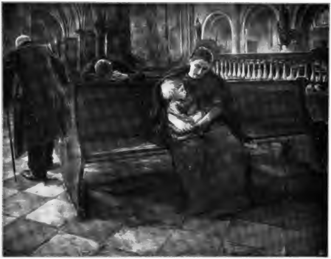
gestellt werden, giebt das von deren Wirkung nicht immer den richtigen Begriff. Es ist im Grunde eine barbarische Art, Monumentalwerke, die für einen ganz bestimmten Raum, für oft höchst seltsame und eigensinnige Beleuchtungsverhältnisse gemalt sind, ohne diesen Rahmen und ohne diesen Zusammenhang vorführen zu wollen. Der letzte grosse Cyklus Peter Janssens, die glänzenden Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie, war auf die Wand gemalt und darum nie ausgestellt gewesen. Und während neun langer Jahre war überhaupt nichts mehr von dem Künstler in die Oeffentlichkeit gedrungen. Jetzt bringt er einen grossen Teil der fast vollendeten Wandgemälde, die für die Aula der Universität zu Marburg bestimmt sind — Scenen aus der hessischen Landesgeschichte und die Bilderfolge zu der Sage von Otto dem Schütz. Dazu aber eine ganze Reihe weiterer Werke, die einen ungefähren Begriff von dem erstaunlichen Umfang seines Könnens geben: einen Entwurf und meisterhafte Skizzen zu dem für den Rathaussal in Elberfeld bestimmten Wandgemälde, ein Porträt, Studien und frische Skizzen aus Spanien, ein entzückendes Bild mit täppisch spielenden Faunen, das wieder die ganze Kunst seiner Fleischbehandlung zeigt, wie vor sechzehn Jahren seine „Jugend des Bacchus“, und endlich das Hauptstück, den „Weg des Lebens“. Es ist eines der bedeutendsten Bilder auf der ganzen Ausstellung. „Das Volk, das im Finstern wandelte, sieht ein grosses Licht.“ Morgendämmerung, bläuliche dünne Luft mit rosigen Wölkchen. Ein dichter Zug von allerlei Volk drängt sich hinter den drei Königen aus dem Morgenlande, die auf ihren Maultieren voranreiten; wie von unsichtbarer Gewalt angezogen, drängend, und gedrängt wälzt sich die Masse voran, dem Stern folgend, dessen Kometenschweif am Horizont erbleicht. Die Gestalten sind alle erfüllt und durchleuchtet von Andacht und Ergriffenheit, eine wilde Sehnsucht peitscht sie vorwärts. Mit einer, seinem Freunde v. Gebhardt verwandten Intensivität ist hier der tiefste und letzte Ausdruck gesucht. Mit höchster Bewunderung erfüllt einen jeden unbefangenen Beobachter die universelle Herrschaft über die Form, die in allen diesen Werken spricht. Gerade die Skizzen zeigen eine Treffsicherheit und Breite wie kaum bei einem Modernen. Und aus allem klingt eine ganz unbändige, aus einem urgesunden Fonds schöpfende Kraft, die in den grossen historischen Wandgemälden sich oft in einer frohen Derbheit, selbst brutal äussert. Es sind jetzt gerade sechzig Jahre her, seit Fr. Th. Vischer die grosse Historienmalerei als Ziel der deutschen Kunst pries. Heute will es uns schwer werden, hier noch ein Ziel der modernen Kunst zu sehen. Wir stehen diesen Geschichtsbildern nicht anders gegenüber als den modernen Geschichtsdramen und bewundern wie bei Wildenbruch die hohe Bühnentechnik und das grosse Pathos — und allenfalls: die angewandte Kostümkunde. Und wenn wir einen grossen Prunkraum uns mit Monumentalgemälden geschmückt denken, so träumen wir uns den oberen Rand des Saales wie mit Aufblicken in eine höhere, reinere Sphäre versehen, wo ein edleres, vollkommeneres Menschengeschlecht in himmlischer Ruhe waltet — wie dies Puvis de Chavannes vor sich sah und wie es Hans von Marées ahnte, ach leider eben nur von

Ferne ahnte. Aber wen auch diese grossen Geschichtsbilder kalt lassen, uneingeschränkte Zustimmung wird doch eben immer das eminente Können finden, das hier zu uns spricht.

Janssen muss zugleich die gesamte Düsseldorfer Monumentalmalerei repräsentieren. Es fehlt als Monumentalkünstler ganz Fritz Roeber mit seiner flüssigen Leichtigkeit und seiner erstaunlichen Sicherheit der Formengebung: seine letzten Schöpfungen müssen ausserhalb der Kunstausstellung in der Kuppel des grossen Hauptausstellungsgebäudes aufgesucht werden. Von Ernst Roeber ist nur ein älteres Bild da, höchst charakteristisch für die Kunst der achtziger Jahre, Faust, Helena und Mephisto, eine freie poetische Weiterdichtung des Faustmotivs, mit einem in jener älteren Technik glänzend gemalten weiblichen Akt, und eine mit ganz modernem Farbenempfinden gegebene Schlachtscene, der Anprall einer Patrouille des 5. westfälischen Ulanenregiments auf französische Chasseurs, in der Dämmerung, mit grosser Verve, dabei ganz weich, mit viel Luft gemalt. Es fehlen auch Claus Meyer und Willy Spatz mit ihren Monumentalschöpfungen. Beide haben in Schloss Burg an der Wupper in den letzten Jahren eine lange Reihe von Wandmalereien vollendet und beide haben dabei einen ganz neuen persönlichen Stil entwickelt. Claus Meyer ist aber würdig vertreten mit einem Bilde, das ihn zum erstenmal auf religiösem Gebiete zeigt — der zwölfjährige Jesus — und einem entzückenden kleinen Genrebild (Abb. s. unten). Eine der vornehmsten und feinfühligsten Künstlernaturen, die Düsseldorf zur Zeit besitzt. Pieter de Hooch und der Delftsche van der Meer hatten ihn in jungen Jahren allzusehr in die Schule genommen und es schien fast, als ob er über diese seine Interieurs mit den Trinkern und Rauchern und schwatzenden Weibsbildern nicht hinauswolle. Ganz überraschend kam dann der frische Stil in seinen Wandmalereien mit dem feinen genreartigen Zug darin, aber zugleich eine Neigung zur Breite, die bei ihm bisher geschlummert hatte. Und welcher Ernst und welche Tiefe der Charakteristik lebt in seiner Tempelscene. Der ungläubige Zweifler auf der vorderen Bank, die mit durchbohrenden Blicken an den Lippen des seltsamen Knaben hängenden Hörer der Mitte, die aus dem Dunkel des Hintergrundes sich langsam loslösenden Kritiker — dazu hinten ein Ausblick in eine helle Genter oder Brügger Strasse, wie sie Memling gemalt haben würde. Hier ist für den Künstler der bedeutende Stoff zugleich ein Zwang zur künstlerischen Vertiefung geworden. Und man möchte Claus Meyer weiter solch bedeutende Themen wünschen — ich meine nicht Historien, bei Leibe nicht Historien — die nicht nur sein feines koloristisches Empfinden, sondern auch seine glänzende und echte Charakteristik verlangen. Willy Spatz ist mit einer in feinen gelbgrünen Ton getauchten „Ruhe auf der Flucht“, einem Bilde voll von feierlicher Ruhe und Andacht, vertreten (Abb. s. S. 566), sonst nur mit ein paar hübschen Kleinigkeiten. Und er ist doch eine der kraftvollsten und am tiefsten poetisch empfindenden Künstlernaturen in Jung-Düsseldorf. Mit einer grossen Apotheose Homers tritt Alex. Frenz auf, wieder in die alten, phantastischen Bahnen wie


CLAUS MEYER EIN BRIEF

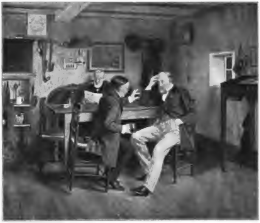
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf



ADOLF MÄNNCHEN — IN DER KIRCHE

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

in seinem Erstlingsbilde, dem goldenen Zeitalter zurücklenkend, und damit zugleich auf den sicheren Boden seiner persönlichen Kunst. Hans Kohlschein, ein Schüler Claus Meyers, der erst flügge geworden, bringt ein grosses Bild: „Die Schlesische Landwehr bei Waterloo“ — von grosser Kraft und einem hohen künstlerischem Ernst Zeugnis ablegend. Wie eine Sturmwelle flutet die Landwehr, unaufhaltsam vorwärts getrieben, über die niedere Bodenerhebung, aus dem Nebel löst sich die zweite Welle los. Das Ganze höchst geschickt zusammengestimmt, dazu eine ausserordentliche Kraft der Charakteristik. Einer ist leider Düsseldorf entfremdet, den man künftig ungern missen wird: Otto Heichert. In seiner Kunst einte sich ein gesunder Realismus mit einer packenden Kraft und eine Neigung zu einer grosszügigen Typik, die oft fast etwas Symbolisches hat. Da sind seine beiden riesigen, vielleicht allzu riesigen Mönche, die mit trotziger Kraft die Egge durch den Boden ziehen — und sein holztragendes Weib von so ruhiger Sicherheit und Grösse der Silhouette wie bei Bastien Lepage. Theodor Rocholl mit einem kecken Reiterstück, einer mit bekannter Bravour gemalten Kürassierscene und einer flott vergrösserten Skizze aus seinen chinesischen Tagebüchern. Nur flüchtig nennen kann man hier Franz Kiederich mit seinem grossen „St. Martin“, den Alleskönner Gustav Marx mit seinen flotten Jagdwerken, H. E. Pohle mit einem kräftig farbig gemalten weiblichen Akt und ein paar glänzenden Dekorationen, Rud. Huthsteiner mit seinem feinen und delikaten, an Claus Meyer erinnernden „Feierstunde“, Josse Goosens mit seiner breit hingestrichenen und innig empfundenen „Mutterfreude“. Nach der alten Definition, die für alle Kunstgattungen saubere Etiketten suchen, sind das alles Genrestücke. Und dies arme Genre soll der eigentliche Wurm am Marke der Düsseldorfer Kunst gewesen sein. Aber ich glaube nicht, dass es von diesem Genre hier mehr giebt als etwa in München und Wien. Die gemalte Anekdote und Novelle — die ist wohl in jener, die Einleitung bildenden kleinen, halb historischen Gruppe vertreten, neben ein paar der feinsten und liebenswürdigsten Vautiers (s. Abb. S. 563) Bilder von dem siebenundsiebzigjährigen Ferd. Fagerlin und von dem jetzt achtzigjährigen Hubert Salentin: aber die gehören ja längst der Geschichte an. Und doch ist in dieser anmutig plaudernden Kunst, die nur allzuviel sagen wollte, das Beste von der älteren

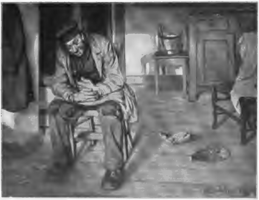


PETER PHILIPPI WINKELWEISHEIT
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

Düsseldorfer Kunst verkörpert. Für die Neueren sind das aber nur noch malerische Stoffe — und mit malerischen Augen sehen sie auch längst die Düsseldorfer an.

Mir scheint aber, wir gehen jetzt in der Furcht vor der gemalten Anekdote und dem Rührstück, vor der Plauderhaftigkeit der alten deutschen und englischen Genremaler auch wieder zu weit, scheuen uns geradezu, überhaupt etwas sagen zu wollen. Ist es nun wirklich eine höhere Gattung von Kunst, das Spielen des von hinten einfallenden Lichtes auf zwei Figuren zu schildern, die leblos wie die Pagoden dasitzen — als selben halben Figuren in Wechselbeziehung zu setzen, sie selbst mit energischer Charakterzeichnung zu vertiefen. Es kann vorkommen, dass gerade bei einem rein koloristischen Problem ein möglichst einfaches Motiv, das das Interesse nicht irgendwie ablenkt, notwendig erscheint — aber dann ist auch ein menschlicher Körper eben nur ein Stück Stilleben. Die Reaktion war nötig und heilsam: aber sie hat auch eine geistlose und geschmacklose Studienmalerei im Gefolge gehabt, die immer mehr alle Begriffe von dem Bildmässigen verschoben hat. Man muss diese Studienmalerei begreifen als das, was sie ist: als eine notwendige Durchgangsstation. Sie schafft aber zuletzt noch lange kein Kunstwerk. Und Schöpfungen wie das koloristisch sehr bedeutsame Werk **Max Stern**'s „Trödler im Amsterdamer Judenviertel“ (Abb. s. S. 564) oder die liebenswürdig philiströsen Scenen, die mit trockenem Humor, ein wiedererstandener Hasenclever, der junge **Peter Philippi**, aus der deutschen Kleinstädterei malt (Abb. s. oben), zeigen, wie neu und künstlerisch man hier das Genrebild auffasst und wie man aus den uralten Plauderscenen hier ganz frisches Leben zu geben verstanden hat.

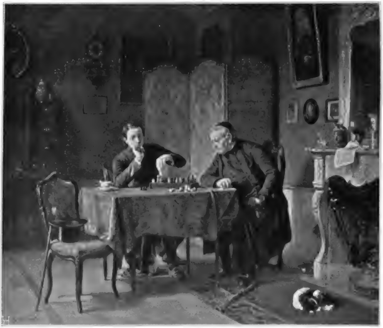
Eine Sonderstellung, ganz für sich, nimmt diesen Vertretern der historischen und der Genrekunst gegenüber **Adolf Männchen** ein. Vor kurzem ist er erst von seiner fernen Danziger Heimat hierher übergesiedelt, eine herbe kräftige Frische bringt er mit und eine unbarmherzige Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit der Natur gegenüber. Drei Temperabilder stellt er aus,



AUGUST ZINKEISEN DAS DILEMMA
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

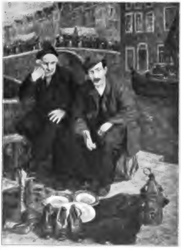
seine im Besitz der Nationalgalerie befindliche „Todesstunde“ (s. XVI. J. S. 548), die für die Düsseldorfer Galerie angekauften „Steinklopferinnen“, die im vorigen Jahr in Dresden viel bewundert waren, und ein neues Bild „In der Kirche“ (Abb. s. S. 561), das wohl auch nicht lange in seinem Atelier bleiben wird. Die „Todesstunde“ steht jener älteren erzählenden Richtung am nächsten: soll sie nun wirklich, weil sie mehr giebt als einen Ausschnitt von sich unbeobachtet fühlenden Figuren, das kleinere Kunstwerk darstellen? Ich schätze es gerade am höchsten: es geht etwas von dem feierlichen Ernst dieser letzten Stunde und von der Majestät des Todes von diesem Bilde aus — mild verklärend liegt der letzte goldene Lichtstrahl über dem Verscheidenden. Ganz wundervoll gemalt ist das letzte Bild, das spät, erst im August, auf der Ausstellung eingetroffen ist: mit der Bevorzugung der blauen Stimmung wie in den Steinklopferinnen — wie viel Luft und Duft liegt in diesem Kircheninneren; der mächtige Raum — es ist die Empore von St. Quirin in Neuss — verdämmert nach hinten, und mit welcher Tiefe sind diese drei einsamen Beter aufgefasst und charakterisiert. Man stellt sich gern vor, wie dieser kraftvolle und doch verfeinerte Naturalismus in Düsseldorf Boden gewinnen und Schule machen möchte.

Die Porträtmaler haben in dem letzten Jahrzehnt immer mehr an Ruf gewonnen. In der Bildniskunst liegt ein Teil des allerbesten Könnens von Düsseldorf. Unter den älteren und längst bekannten ist **CARL SOHN** mit einem feinen, mit liebenswürdiger Grazie aufgefassten Mädchenbildnis, **MAX VOLKHART** mit seinem in der Auffassung sehr bedeutenden Porträt des Professor Oeder (Abb. XIII. J. S. 312), dessen geistreicher Kopf mit höchster Treue wiedergegeben ist, die ruhige nachlässige Haltung



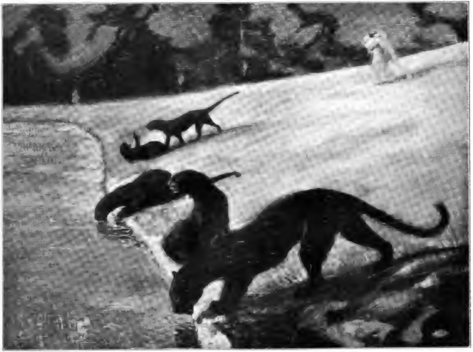
BENJAMIN VAUTIER — DIE SCHACHSPIELER

Kunstausstellung zu Düsseldorf — Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München ist ungezwungen aufgefasst. Es ist vielleicht zu bedauern, dass Volkharts vornehme Kunst nicht mehr solcher Vorwürfe gefunden hat. Seine Auffassung erinnert hier an die bekannten Knausschen Bildnisse in der Nationalgalerie, ist aber weit weniger absichtlich als in diesen. FRED. VEZIN zeigt seine feine und schlichte Auffassung im Porträt. Ganz für sich in seiner kraftvoll breiten Manier und in einer derben wuchtigen Charakteristik steht SCHNEIDER-DIDAM. Was ist sein Bild des Malers Dirks für ein Prachtstück (Abb. s. S. 569). Er sieht nichts von Verzärtelung und Weichlichkeit — und für unseren niederrheinischen und westfälischen Stamm ist er ein Schilderer, der manchmal fast an die Macht des Hals erinnert. Wie delikat steht ihm gegenüber WALTER PETERSEN. Sein grosses Bild: „Meine Frau und ich“ (Abb. s. S. 571) ist ein raffiniert ausgesonnenes Kunststück, virtuos gemalt, aber an künstlerischer Wirkung stelle ich doch sein Bildnis der schönen Frau P. darüber, ein Pastellstück von entzückender Weichheit der Farbe, das man ruhig neben ein paar moderne Engländer hängen darf. FRITZ REUSING ist in der jüngsten Generation der Düsseldorfer Bildnismaler wohl derjenige, der am meisten Aufsehen erregt hat. Eine erstaunliche Treffsicherheit und Leichtigkeit, dazu ein feiner Geschmack und ein kräftiges Farbengefühl. Seine „Mira“ (Abb. s. S. 567) blendet hier, wie im vorigen Jahr in München, durch die wundervolle weiche Wirkung der träumerischen Augen und des brennenden roten Gewandes — feiner und subtiler noch, nur fast allzu raffiniert, ist ein modernes Bildnis, das er selbst „Changeant“ genannt hat: eine Dame in Phantasiekostüm, den geschmeidigen Schlangenleib leicht zurückbiegend, der herrliche Nacken, über den das volle üppige Haar hängt, der einzige Lichtmittelpunkt, das Gesicht selbst ganz im Dunkeln, nur im Spiegel sichtbar. Viel herber, kälter und ernster steht dagegen ROBERT BOENINGER mit einem ausgezeichneten, fein charakterisierten Herrenporträt — wie vornehm sprechen hier die Hände mit. Zum Schluss seien hier noch zwei Künstler unter der jüngeren Generation genannt: THEODOR FUNCK und LUDWIG KELLER, deren Wollen und Können viel zu umfangreich ist, als dass man sie einfach den Porträtisten anreihen könnte. Funck stellt einmal das Porträt einer Dame aus, mit hohem Tonempfinden aufgefasst, die Sitzende in grünlichem Gewand auf blaugrünem Grund, — noch glänzender aber ist sein Bild „Bei der Witwe Prins“ (Abb. s. S. 575). Das Interieur einer Fischerwirtschaft ganz in Blau, auf einer blauen Kiste ein alter Fischer plaudernd neben der alten Wirtin, deren köstlicher Kopf gerade gegen das einzige Fleckchen Weiss steht. In der feinen und echten Charakteristik, wie in dem tiefen und einheitlichen Kolorit ist es eines der vorzüglichsten Bilder der ganzen Gruppe. Auch Ludwig Keller tritt zunächst mit ein paar Porträts auf (eines abgebildet a. S. 556), bedeutend in der Auffassung vor allem das Bildnis eines kühl und ruhig in die weite Landschaft hingestellten Holländers. Die ganze Energie seiner Kunst, aber auch das Tastende, Experimentierende, Vorwärtsstrebende giebt das seltsame Bild der beiden Schwestern, von einer kühnen, fast brutalen farbigen Wirkung. Ein weiblicher Akt von einem Kohlenfeuer hell beschienen, ein zweites Mädchen mit bunten Stoffen ihr zur Seite, das ganze ein echt künstlerisch erfasstes koloristisches Problem. Ganz für sich steht endlich ALFRED SOHN-RETHEL, der in Paris lebende Sohn von Carl Sohn. Sein Familienbild, das er „Maternitas“ getauft hat, die Mutter mit den beiden Kleinen zu einer idealen Gruppe im Stil der Cinquecentisten aufgebaut, grenzt schon gefährlich an eine süssliche Manier, wenn man auch hier des Künstlers Streben, sich auf anderen



MAX STERN
Düsseldorfer Ausstellung

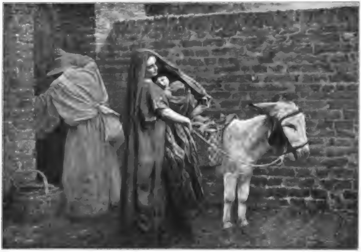
TRÖDLER IM AMSTERDAMER JUDENVIERTEL



LUDWIG VON HOFMANN HEISSE NACHT

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

Google



WILLY SPATZ FLUCHT DER HEILIGEN FAMILIE

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

als den hergebrachten Wegen farbig auszusprechen, gern anerkennen will. Ein viel innigeres Verhältnis zur Natur zeigt hier sein feines schlafendes Kinderköpfchen.

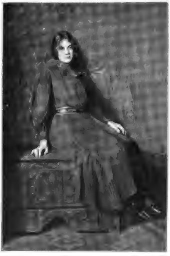
Am überraschendsten ist der Umschwung, der sich auf dem Gebiete der Düsseldorfer Landschaftsmalerei vollzogen hat. Den sauberen Vedouten und den billigen Wald- und Wiesenbildchen von der Düssel ist wohl mit am meisten das geringschätzige Urteil zuzuschreiben, das die ganze Düsseldorfer Kunst traf. Und eine unverständliche Kurzsichtigkeit war es, dass man dieser Fabrikware gestattete, auf auswärtigen Ausstellungen den Namen Düsseldorf zu verschandeln. Es hat unterdessen eine ganz andere Art, die Landschaft und die Natur zu sehen, in Düsseldorf eingesetzt. Die Brillen sind zerbrochen, die Schleier sind zerrissen, Erde und Himmel leuchten und glänzen jetzt in unzähligen Tönen und es sind wahre Entdeckungsfahrten in die Schönheiten der heimischen Natur, die die Jungen mit ihren frischausgewaschenen Augen jetzt angetreten haben. Wäre nur auch hier die Auswahl eine strengere! Warum so viel Durchschnitt? Die Hälfte hätte genügt.

Es ist nicht die Aufgabe eines solchen Ausstellungsberichtes, die Würdigung aller längst bekannten Grössen zu wiederholen: nur das Neue ist aufzuzeichnen. Ueber die alten Koryphäen, die Brüder **Achenbach**, auch über **Kröner** braucht man kein Wort zu verlieren: sie sind mit ihrer nun schon historischen Kunst würdig vertreten. Immer jugendlich und frisch wirkt **Eugène Dücker**, der hier in drei Landschaften ganz verschiedene Wirkungen anstrebt. Seine Kunst gehört zu der, in die man sich immer mehr hineinsieht, die zum Bleiben auffordert, an der man immer mehr geheime Schönheiten entdeckt. Wie köstlich fein im Ton ist seine Abenddämmerung in dem Stranddorf mit dem aufgehenden Mond — mit welcher Sicherheit sind hier die Töne in dem Zwielicht abgestimmt — und wie tief poetisch ist diese ganze Landschaftsauffassung. Kaum einer, der so gut und richtig eine Luft zu malen versteht. Eine fast wissenschaftliche Ader kommt hier bei ihm hinzu — man sehe auch seinen feinen Gelehrtenkopf daraufhin an — er hat so etwas von einem Meteorologen. **Gregor von Bochmann** ist eine ganze Koje eingeräumt, in der er nicht weniger als siebenunddreissig Werke ausgestellt hat. Die hohen Qualitäten seiner vornehmen Salonkunst braucht man heute nicht mehr hervorzuheben

— aber es ist mir zweifelhaft, ob es gut war, gerade von ihm eine Sonderausstellung zu bringen. Die Enge seiner Motive, der geringe Umfang seiner Palette kommen hier mehr zur Erscheinung. Glänzend aber erscheint in diesen selbstgesteckten Grenzen sein Können.

Unter den Jüngeren ist an vorderster Stelle Julius Bergmann zu nennen, der vor jetzt fünf Jahren von Karlsruhe hierher übergesiedelt ist. Als Professor für Landschafts- und Tiermalerei hat er rasch Schule gemacht, mit seiner frischen unmittelbaren Art des Lehrens, und seine Schüler sitzen, wohin die Landschafter gehören — draussen. Er ging aus von der Tiermalerei, von seinem Lehrer Zügel, und interessant war hier die langsame Wandlung, die er durchmachte: immer farbiger, immer mächtiger in den Flecken sah er seine Kühe — das grosse Bild, das die Düsseldorfer Galerie von ihm besitzt, ist hier ein glänzendes Zeugnis für diese Breite der Auffassung und Mache. Seine „heimkehrende Schafherde“ zeigt auch hier seine virtuose Technik: was für ein volles wuchtiges Licht liegt auf den Rücken dieser weisswolligen Tiere: dieses Aufleuchten in der feuchten Atmosphäre war ihm die Hauptsache. Von der Tiermalerei ist Bergmann zur intimen Landschaft fortgeschritten: er knüpft hier an die alten Traditionen der Schule von Barbizon an. Und ich sehe gerade in der Art, wie er seine Landschaft hinstellt, einen Höhepunkt der landschaftlichen Auffassung — wie er mit sicherem Gefühl der Raumausfüllung ein Motiv in das Bildmässige umsetzt, dass es zuletzt als einzige Möglichkeit einer künstlerischen Bewältigung dieses Motivs erscheint. Wie wundervoll farbig sind hier sein Fischzug bei hohem Wasser und seine Mondnacht, die in seiner kleinen Kollektivausstellung in Berlin erscheint. Für den eigentümlichen Zauber des Flimmernden in der feuchten nebeligen Luft schafft er sich hier eine ganz neue Technik, eine fast pointillistische Manier, die die aufgelöste Weichheit der Formen charakteristisch wiedergiebt.

Andreas Dirks steht mit viel kräftigeren Tonwerten, aber fast brutal in seiner wuchtigen Mache neben dieser feinen und überlegten Naturempfindung. Adolf Lins, Eugen Kampf, Hugo Mühlig, Erwin Günter, Carl Becker sind in ihrer Eigenart längst bekannt. Eugen Kampf war vielleicht einer der ersten, der in Düsseldorf diese neue frische Art, Luft zu sehen, lehrte. Unter den Jüngeren möchte ich noch Max Clarenbach und Erich Nikutowski nennen. Wie würde das grosse Bild von Clarenbach, „Stiller Tag“ (Abb. s. S. 576), mit dem ganz gross, fast monumental aufgefassten einsamen Kanal zwischen den beschneiten Ufern wirken, wenn es nicht so durch seine Nachbarn erdrückt würde. Und das ist das herzerfrischende bei diesen Landschaftern, dass sie die Schönheiten unserer heimischen Scholle uns wieder gelehrt haben. Man wittert den heimischen Boden — da ist der Niederrhein, wie ihn W. H. Riehl gepriesen, da sind die kleinen Rhein- und Moselstädte, die westfälischen Wälder, da ist der herbe Ernst unserer Eifel. Die Eifelausstellung, die jüngst unter dem kunstsinnigen Trierer Regierungspräsidenten in Trier veranstaltet worden war, hat ein glänzendes Bild von den malerischen Schönheiten dieses Landstrichs gegeben. Einer unter den Düsseldorfern steht hier voran, der des alten K. Fr. Lessing Traditionen wieder aufgenommen hat, Fritz von Wille (Abb. s. S. 574). Es ist immer sein Lieblingssitz, Reifferscheid in der Hocheifel, dem er seine Motive entnimmt — aber wie hat ihm die frische Bergluft den Blick geschärft für die farbigen Reize dieser



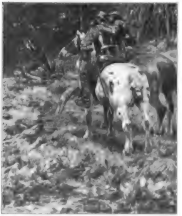
FRITZ REUSING MIRA

Düsseldorfer Ausstellung

Google

Beleuchtung. Er hat nicht das raffiniert feine Tonempfinden wie Fritz Westendorp in seinen holländischen Scenerien, aber dafür Frische und Keckheit, grössere Breite und grössere Wucht. Das ist echte Heimatskunst: hier liegen die gesunden Wurzeln unserer Kraft.

Von einer Düsseldorfer Plastik wusste man früher wenig zu erzählen. Die Schule August Wittigs war eine Ablegerkunst — und es war zuletzt ein toter und vertrockneter Ableger geworden. Dann las man gelegentlich die Namen von Düsseldorfer Bildhauern, wo es sich um Denkmalskunst handelte: aber das ist doch zumeist nur eine gefesselte Plastik. Jetzt sieht man zum erstenmal hier eine ganze Schule mit stark ausgeprägtem Schulcharakter, frischen Sinnen und von sehr, aber wirklich sehr hohem Können. Karl Janssen ist hier an erster Stelle zu nennen. Seine Steinklopferin (Abb. s. S. 569) ist das Werk eines verfeinerten Naturalismus, ohne irgendwie konventionell oder weichlich zu sein, mit grösster Ehrlichkeit durchgeführt, im einzelnen wundervoll gearbeitet, ganz plastisch gedacht und dabei von solch reinem Schönheitsgefühl — und wie vollendet ist die Durchführung, detailliert ohne Kleinlichkeit. Ganz anders sein Christus, der unter der Last der Schmerzen in dem Thronsessel zusammengebrochen ist. Ergreifend wirkt die Intensität des Ausdrucks; wunderbar ist auch hier die Durchführung: die verkrampften Hände, die Füsse mit den aufgedrückten Zehen. Unter den Schülern Janssens möchte ich vor allem den jüngeren Gregor v. Bochmann hervorheben. Sein „Abschied“ (gleichzeitig auch in Berlin ausgestellt) ist eine Gruppe von hohem Talent: Die taube Alte schaut dem Sohn, der stumpf und derb, den steifen Nacken gebeugt, vor ihr steht, ins Gesicht — die Gruppe breit und gross angelegt und von feiner Charakteristik (Abb. s. S. 570). Fast schon etwas manieriert in der Mache ist die glänzend beobachtete „Sauhatz“ von dem jungen Joseph Pallenberg. Das Können der Aelteren, Clemens Buscher, der sehr vielseitig und würdig vertreten ist, und Gustav Rutz ist schon hinreichend bekannt. Zur Gattung der Denkmalskunst gehören schliesslich die beiden Statuen des Grafen Adolf von Berg von Coubillier und das Denkmal Friedrich I. von Baucke, das erstere kraftvoll und energisch, für Schloss Burg an der Wupper bestimmt, das zweite, vollendet durchgeführt und fein charakterisiert, eben in Moers aufgerichtet. Auch hier allenthalben frische Kräfte und vor allem ein gesundes und solides Können, das den besten Wechsel für die Zukunft giebt.



ALBERT BAUR jr. · SEITWÄRTS DER LANDSTRASSE
Düsseldorfer Ausstellung

An den Schluss aber möchte der gewissenhafte Chronist die Worte stellen, die Thackeray im „Eitelkeitsmarkt“ vor der Vorstellung niederschreibt: Manche Leute halten Jahrmärkte überhaupt für unsittlich und meiden dergleichen nebst ihrer Dienerschaft und ihren Familien: auch darin mögen sie recht haben. Doch diejenigen, welche anderer Meinung sind und sich in lässig träumerischer, milder und etwas ironischer Stimmung befinden, haben vielleicht Lust, eine Weile hereinzukommen und die Vorstellung mit anzusehen. Sie bietet Abwechslung jeder Art, einige schreckliche Kämpfe und kühne Reiterkunststücke, Scenen aus dem vornehmen Leben und aus dem ganz gemeinen, ein bisschen Liebe für die Gefühlvollen und auch etwas Komik. . . .

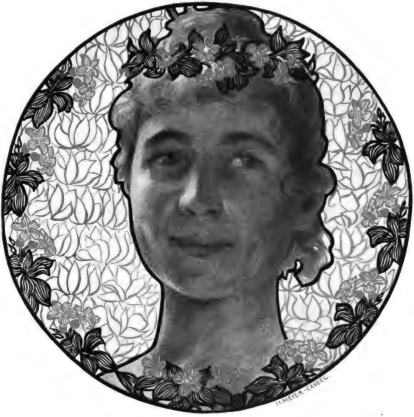
LESEFRÜCHTE

Um keinen Preis gestehe du
Der Mittelmässigkeit was zu.
Hast du dich erst mit ihr vertragen,
So wird dir's bald bei ihr behagen,
Bis du zuletzt, du weisst nicht wie,
Geworden bist so flach wie sie.

* *

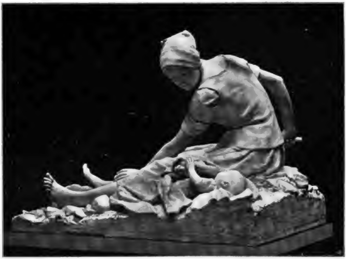
Wie seltsam haben sich die Sachen
In unserer Kunstkritik gedreht!
An jedem Werk denselben Fehler machen,
Heisst heutzutag Originalität.

Emanuel Geibel



H.MEYER-CASSEL.

H. MEYER-CASSEL ▪
ROS'L VON DER ALP

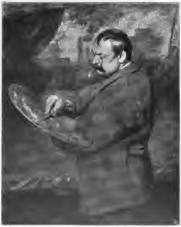


KARL JANSSEN STEINKLOPFERIN

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

DIE RÖMISCHE KUNST- UND DIE SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG

Es ist das erste Mal, dass die römischen Kunstausstellungen sich auf eine höhere Stufe schwingen, sich in gewissem Sinne sogar den grossen Ausstellungen der fremden Kunstzentren an die Seite reihen. Das Verdienst hierfür gebührt vor allem dem zum erstenmal bei uns vertretenen internationalen Schwarz-Weiss, das auch den Glanzpunkt unserer »Esposizione« bildet. Zuvörderst ein Blick auf die Gemälde und Skulpturen, wo die üblichen — zum Teil auch im Auslande wohlbekannten — Namen figurieren. In der Landschaft der Spanier SERRA, dessen Phantasien aus den pontinischen Sümpfen bekanntlich in den aristokratischen Salons ebenso gesucht sind, als VIGHI's Marinen und seine Sonnenuntergänge im Bolognesischen. Ganz jugendfrisch in seinen Tiroler Bildchen mutet der beinahe achtzigjährige BOMPIANI an und ihm gleichen, was tiefe Empfindung betrifft, der Römer FRANZ RÖSLER mit seiner lieben, sinnigen Abendlandschaft und MAX RÖDER mit seinen vom Geiste der Romantik durchwehten, immer prächtigen Campagne-Bildern. Nicht vergessen seien hier auch PONTECORVO's duftige Aquarelle von Villa Adriana u. a. FRITZ BRANDT's ausgezeichneter Klosterhof von Monreale und ein ganzer Saal voll flotter Landschaftsstudien CARLANDI's. Im Genre finden wir natürlich den ewig jungen und liebenswürdigen PIO JORIS mit seinen zierlichen Bildchen vom römischen Volksleben (ein Pendant zu den Spaniern!), ORTIZ mit etwas impressionistisch und skizzenhaft gehaltenen Kindergruppen in grossartigem Lichteffekt, ferner COROMALDI, GORIA, KNÜPFER, SIMONI.



W. SCHNEIDER-DIDAM • BILDNIS DES MALERS DIRKS

Düsseldorfer Ausstellung

Dem unlängst verstorbenen, vortrefflichen CABIANCA, der an poetischer Zartheit und Natürlichkeit mit Favretto wetteifern konnte und zu den besten modernen Venezianern zählte, ist ein besonderes Zimmer gewidmet. Porträts endlich bringen die Italiener CEI (elegante Dame in Weissgrau), BALLA, TRUSSARDI, DISCOLO und die Deutschen FRIEDA MENSHAUSEN, Graf THURN, FRIEDRICH HARNISCH, letzterer einige Bildnisse von grosser realistischer Kraft. Im Skulpturensaal erwähnen wir eine Quattrocentobüste von GOFFREDO FERRARI, eine Vierge von E. ROSSI, einen schönen Brunnen mit Wasserträgerin von THEODORA GLEICHEN, eine ganze Büstenkollektion CIFARIELLO's (darunter sein Böcklin und sein Prinzregent), eine flotte kleine Brunnenfigur und einen an Meunier anklingenden Merkurkopf GLICENSTEIN's, endlich sehr charakteristisch aufgefasste Priesterstatuetten JOSEF LIMBURG's.

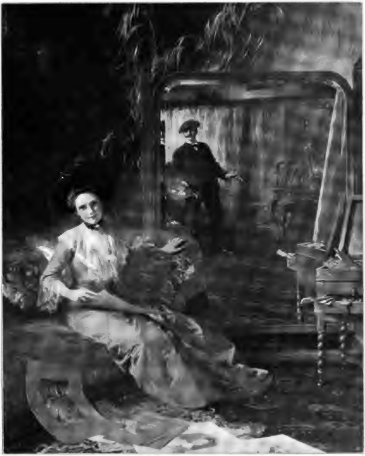
Weit interessanter ist natürlich die annähernd zweitausend Nummern enthaltende Schwarz-Weiss-Ausstellung, auf der alle Nationen vertreten sind. Den Ehrenplatz, gleich in der Eintrittshalle haben die Franzosen, die HERMANN PAUL, FORAIN, GUILLAUME, ABEL FAIRE, CARAN D'ACHE — am gelungensten letzterer — mit politischen und sozialen Karikaturen ins Vordertreffen stellen. Besonders Caran d'Ache's Salonsatire ›Un royaume pour un lieutenant des dragons‹, ist herrlich. Atmen die in tief-philosophischem Gespräch zusammenstehenden Herren mit dem Haarbüschel à la Busch und der Uebermenschen-Krawatte, atmen die allein gelassenen, in ihren Fauteuils gähnenden, nach irgend einem Leutnant als Retter aus der Langweile seufzenden Damen mit ihren komischen Mandelaugen und ihren Puppengesichtern nicht den Geist Th. Th. Heines? Dann STEINLEN mit Pariser Skizzen, BESNARD mit Porträts, ROBBE, LEHEUTRE u. a. mit Landschaften, JEAN VEBER mit Grotesken von geradezu bestrickender Scheusslichkeit (Ringkämpferinnen und Hexen erinnern in ihrer naiven, gewollt anti-ästhetischen Wucht geradezu an gewisse Karikaturen Leonardo's!). Auch RODIN stellt eine Anzahl Blätter mit kopflosen Torsos und Aktstudien aus, die teilweise besser im Atelier des Meisters geblieben wären. Von den Franzosen zu den Belgiern eine Kluft. Hier alles tiefernst, metaphysisch, mystisch: ENSOR mit seinen wilden sozialen Phantasien, wie Ausgeburten eines Wiedertäufergehirns, RASSENFOSSE mit Weibern, ähnlich den Sibyllen der Sixtina, MEUNIER mit einer von riesigen Steineichen beschatteten Kreuzigung, BAERTSON mit Landschaften, KHNOPFF mit Frauenstudien. Es folgen die Holländer mit Landschaften und Marinen ZILCKEN's, NIEUWENKAMP's, KOSTER's etc., die Skandinavier mit frischen Bücherillustrationen von OTTILIA ADELBORG, mit der Klingerisch angehauchten, in der Pan-Scene gewaltigen Todes-Phantasie von THYRA KLEEN, und mit altertümlichen Zeichnungen GUDMUND's; die Engländer und Amerikaner mit Illustrationen und Zeichnungen WALTER CRANE's, BRANGWYN's, VEDDER's und HERKOMER's (Landschaft bei Landscape und Aktstudie); ferner die Russen mit REPIN's ›Duse‹, die Serben mit sieben Radierungen VUCANOVIC's, die Spanier mit Zeichnungen von VILLEGAS, endlich sogar die Japaner mit einer retrospektiven Ausstellung aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert.

GREGOR VON BOCHMANN jr. ABSCHIED
Düsseldorfer Ausstellung

Deutschland und Oesterreich können sich sehen lassen. Oesterreich bringt sehr feine holländische Radierungen von SCHMUTZER, bunte Litographien von ORLIK, Radierungen von UNGER, JETTMAR, KEMPF u. a. Deutschland natürlich neben trefflichen Arbeiten von HABERL, STRUCK, RÖDER, HIRZEL, LIEBERMANN, CORNELIA PACZKA, GRAF, JAHN, AM ENDE, OVERBECK eine Reihe Radierungen KLINGER's und GREINER's; der letztere besonders, der in Italien zum erstenmal ausstellt, wirkt auf das Publikum überwältigend. Weniger glücklich sind die Italiener, die sich von der Tradition noch immer nicht loszumachen wissen und meist in dem ausgetretenen alten Geleise gehen, was zumal auf die Illustration zur Divina Comedia (ausgestellt von der Kunsthandlung Alinari, Florenz) zutrifft. Nur eines dieser Dante-Bilder dünkt uns originell, und es ist — von dem Oesterreicher SOLDATICS. Im übrigen hat JORIS anmutige Radierungen römischer Stoffe (bettelnde Mönche, Kinder u. dgl.) und der in Paris lebende MACCHIATI flotte Pariser Skizzen.

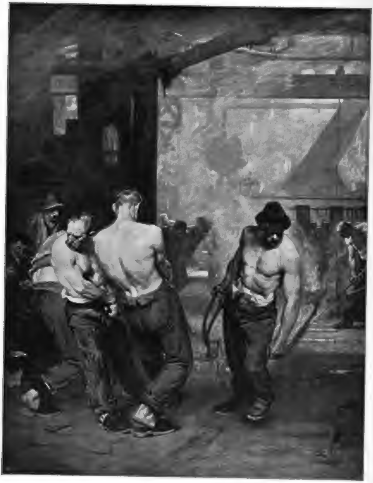
Wahrhaft bedeutend sind dagegen einige Blätter SEGANTINI's (Sämann und jüdisches Opfer) und eine Anzahl biblischer Sujets von MORELLI und MICHETTI, die beide an die besten alten Meister, im Lichteffekte an Rembrandt, erinnern. Ob diese wahrhaft internationale und für Italien hochwichtige Ausstellung die italienische Schwarz-Weisskunst auf neue Bahnen leiten wird, bleibt freilich abzuwarten.

Dr. HANS BARTH-Rom



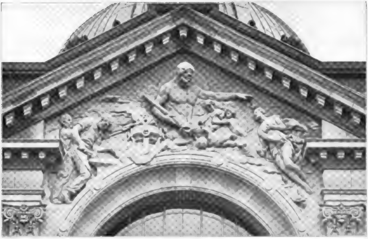
Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf

• WALTER PETERSEN •
MEINE FRAU UND ICH



Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf

ARTHUR KAMPF
◆ WALZWERK ◆



CARL HEINZ MÜLLER ◆◆ GIEBELGRUPPE VOM NEUEN DÜSSELDORFER KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDE

„Prometheus die Kunst begeisternd, Gewerbe und Handwerk befruchtend“

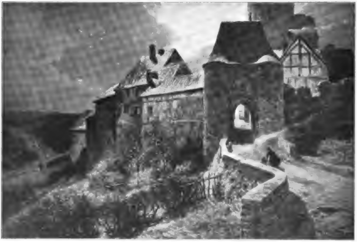
PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Die in der Centrumspartei repräsentierte Majorität der Abgeordnetenkammer ist ihrer ›kunstfreundlichen‹ Taktik auch bei der zweiten Beratung des Kunst-Etats treu geblieben: sie ist dem Beschlusse der Kammer der Reichsräte nicht beigetreten und die für die Erwerbung von Kunstwerken von der Regierung geforderten 100 000 M. sind damit für die laufende Etats-Periode definitiv abgelehnt worden. Wie sehr dieses Vorkommnis auch über die Grenzen Bayerns hinaus beachtet worden ist, beweist am besten das in den Tagesblättern viel kommentierte Telegramm des Kaisers an den Prinzregenten, in dem er von der ›schnöden Undankbarkeit‹ spricht, welche sich durch diese Handlung kennzeichne. Das Anerbieten des Kaisers, dem Regenten die Summe zur Verfügung stellen zu dürfen, konnte dieser um so eher ablehnen, als selbige der Regierung bereits durch ein Mitglied der Reichsratskammer schenkungsweise überwiesen worden war. Die Liste der auf den heurigen Sommer-Ausstellungen bethätigten Staatsankäufe setzt sich wie folgt zusammen:

E. Zimmermann, „Alte Bäuerin. K. Hennig, „Tot verbellt“. G. Schachinger, „Frühlingsblumen“. R. B. Willmann, „Fasan“. W. Wirkner, „Waldesmühle“. E. Liebermann, „Mondnacht“. A. Roche, „Mädchen vor dem Spiegel“. A. Hänisch, „Landschaft“. A. Hengeler, „Der Bauer“. L. v. Zumbusch, „Die Gärtnerinnen“. H. Kotschenreiter, „Beim Spiel“. H. Lindenschmit, „Die Spieler“. J. Schmitzberger, „Bergeinsamkeit“. K. J. Dörnberger, „Frühjahrsanfang“. A. Spring, „Ein Putztag“. G. Bechler, „Märzenstürme“. F. Erler, „Vorfrühling“. E. Niczky, „Ein Lied“. J. Taschner, „Parzival“. H. Hahn, „Studie in Marmor“. Hugo Frhr. v. Habermann, „Weibliches Bildnis“. E. Hegenbarth, „Jäger“. E. Saglio, „Vesperbrot“. A. Jank, „Hinter der Meute“. L. Samberger, „Zwölf Künstlerporträts“. G. Papperitz, „Dame im Pelz“. K. Albrecht, „Stillleben“. E. Zimmermann, „Faust“. L. Willroider, „Dämmerung“. O. Reiniger, „Dämmerung“. K. Küstner, „Märztag“. J. Mitchell, „Moorland“.

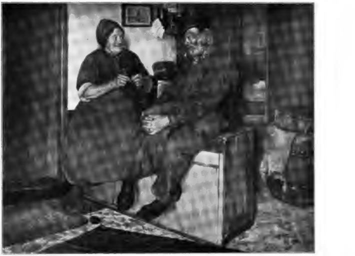
Die Ernennung des bisherigen bayerischen Gesandten in Wien, Frhr. von Podewils-Dürniz zum Kultusminister ist unterm 10. August vollzogen worden.

DÜSSELDORF. Das erste grosse Gebäude, welches beim Eintritt durch das Rheinthor in die Düsseldorfer Ausstellung dem Besucher ins Auge fällt, ist der imposante, das Panorama von Hugo Ungewitter und Gustav Wendling enthaltende Bau mit seinen vier kupfergedeckten Türmen und dem hochragenden, mit der Kaiserkrone gedeckten Giebel. Das riesige Rundgemälde, an dem die beteiligten Künstler ununterbrochen fast drei Jahre gearbeitet haben, stellt den ›Uebergang Blüchers mit der schlesisch-russischen Armee über den Rhein bei Kaub am Neujahrstage 1814‹ dar. Den Eindruck, den das Gemälde auf den Beschauer macht, wenn er aus dem dunkeln Treppenhaus die Galerie betritt, ist frappant durch die vorzüglich wiedergegebene, einheitlich festgehaltene Stimmung des winterlichen denkwürdigen Neujahrsmorgens 1814. Das alte malerische Städtchen Kaub mit seinen alten Kirchtürmen, dem Rathaus und der katholischen Kirche liegt, mit äusserster Naturwahrheit wiedergegeben, auf dem uns gegenüberliegenden Rheinufer vor uns. Ebenso überzeugend natürlich wirkt die winterliche Rheinlandschaft, die beschneiten Rebenhügel. Ueber den Bergen im Südosten dämmert eben die fahle Morgensonne, aber im schneebedeckten Rheinthale herrscht noch das kalte Licht des frühen Wintermorgens. Wenn wir vor der Hauptaktion, dem Uebergang der Truppen über die Schiffbrücke, stehen, so sehen wir links über den verschneiten Weinbergen die Burg Gutenfels und vorne auf der Insel die alte vieltürmige Pfalz, die sich in den dunkelgrünen Fluten des Rheins spiegelt. Um sie herum, im Schnee, eine Reihe von Wachtfeuern, deren Rauch in die kalte Winterluft hinaufsteigt. Links hinter Gutenfels ein enges Thal. Das zieht sich hinauf nach Langenschwalbach hin; dorther kommt die Hauptmasse des Heeres. Auf der rechten Seite, vor dem Standpunkt des Beschauers, an dem verschneiten Weg, den Berg hinauf, geht der kürzeste Weg auf die Höhen des linken Rheinufers. Diesen Weg sehen wir eine Husarenpatrouille einschlagen. Die Hauptmasse musste den bequemen Weg am Fluss entlang einschlagen. Auf dem rechten Ufer, unweit der Schiffbrücke hält Blücher, der alte herrliche Feldmarschall auf seinem Schimmel, die kurze Pfeife im Munde, mit den hellen, jugendlich leuchtenden Augen die Truppen musternd, die über die Brücke kommen und den geliebten »Marschall Vorwärts« jubelnd begrüssen. Es ist eine imposante Heeresmasse, die sich von drüben heranwälzt, Kompagnie auf Kompagnie, Kanone auf Kanone, Wagen auf Wagen. Das Ganze beseelt nur ein Gedanke: hinüber, hinein nach Frankreich, vorwärts! Der alte Blücher will nicht ruhen und rasten, »bis der Bonaparte herunter ist«, wie er sagte. Der Uebergang aus der gemalten Natur zu dem Gegenständlichen, das die Fortsetzung des Panoramas im Vordergrunde bildet, ist sehr geschickt hergestellt. Besonders die Wagen, Equipagen, Postkutschen u. s. w., sonderbare Vehikel jener Zeit, die uns heute, nach hundert Jahren, im Zeitalter der Automobile, schon antediluvianisch vorkommen; aber sie sind echt und ausgezeichnet zum Zwecke der optischen Täuschung verwendet. Ebenso die verschneiten Bäume, die Strohhaufen etc. im Vordergrunde. Hugo Ungewitter, der seine grosse Begabung in temperamentvollen Darstellungen, lebendigen, wildbewegten Schlachtenbildern längst erwiesen hat, zeigt sich in diesem imposanten Rundgemälde des Rheinübergangs bei Kaub gross in der Auffassung des denkwürdigen historischen Moments und weise in der Anordnung der riesigen Menge der Figuren auf der ungeheuren Fläche. Vorzüglich wie die Figuren, sind die Pferde in den verschiedensten Situationen dargestellt. Gleichwertig mit dem figürlichen Teil ist die von Gustav Wendling dargestellte Landschaft. Mit einer Sicherheit, die nur die Erfahrung giebt — Wendling war schon mit bedeutenden Panoramen beschäftigt — beherrscht er die kolossale Fläche. Die winterliche Stimmung des frühen Neujahrsmorgens von 1814, des denkwürdigen Tages, an dem Blücher mit seinem Heere über den Rhein zog, um ganz das Joch des Fremdlings zu brechen, ist unübertrefflich wahr, überzeugend glaubhaft gegeben. — Der ausgezeichnete Tiermaler Ludwig Beckmann, einer der Veteranen der Düsseldorfer Künstlerschaft, ist am 1. August im einundachtzigsten Lebensjahre gestorben. 1822 in Hannover geboren, wollte der Verewigte zuerst nach dem Wunsche seiner Eltern Wagenbauer werden. Er schrieb ein Buch »Ueber die Bedeutung des Wagens in der Kulturgeschichte«, das mehrere Auflagen erlebte. Die Liebe zum Weidwerk bestimmte ihn aber, sich der Tiermalerei zu widmen. Zugleich machte er eingehende anatomische und zoologische Studien. Seine umfassenden Kenntnisse auf diesen Gebieten veranlassten, dass, nachdem er längst in Düsseldorf als hochangesehener Tiermaler schaffte, ein Ruf an ihn erging, Direktor des zoologischen Gartens in Hamburg zu werden. Beckmann wollte aber der Kunst und Düsseldorf, wohin er in den



FRITZ VON WILLE FRÜHLINGSSTURM

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf



THEODOR FUNCK BEI DER WITWE PRINS
Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts übergesiedelt war, treu bleiben und schlug die Berufung aus. Seine Tierbilder wurden besonders in England hoch geschätzt. Auch als Illustrator von Büchern und Zeitschriften war Beckmann in Deutschland und im Auslande geschätzt und gesucht. Er war auch selbst schriftstellerisch thätig und gab 1856 einen ›Reinecke Fuchs‹ heraus, später unter dem Pseudonym ›Revierförster Holster‹ Jagdhumoresken, z. B. ›Idiotismus venatorius‹ u. a. Als Kynologe war Ludwig Beckmann eine Autorität ersten Ranges. Von ihm stammt auch ein zweibändiges illustriertes Werk ›Die Geschichte der Hunderassen‹. tz.

MÜNCHEN. Am 3. August verstarb in Neu-Pasing der Tiermaler und -Radierer OTTO KEITEL. Am 15. September 1862 zu Braunschweig geboren, studierte dieser Künstler von 1883 an zuerst auf der Düsseldorfer Akademie, dann an der Weimarer Kunstschule unter Brendel, hier sich speziell dem später fast nur von ihm gepflegten Tiergenre zuwendend. Die Absicht Keitels, in Karlsruhe unter Baisch seine eigentliche künstlerische Lehrzeit abzuschliessen, wurde durch dessen Tod bald zu nichte, 1895 kam er mit Heinrich Zügel nach München, studierte noch einige Zeit in dessen Atelier und in P. Halms Radierschule, um sich dann dauernd in Pasing bei München niederzulassen. Aus der im XIII. Jahrg., Heft 15, erschienenen Veröffentlichung, die wir dem ›Tierbild‹ widmeten, kennen unsere Leser einige zeichnerische Schöpfungen des jetzt Verewigten; die so frisch in der Farbe wirkenden Oelbilder des Künstlers hinterliessen, wo sie gelegentlich in Ausstellungen erschienen, sympathischen Eindruck. Namentlich aber waren es die vorzüglichen Radierungen Keitels, die ihn in weiteren Kreisen bekannt gemacht haben, die Jahresmappen des hiesigen Radiervereins enthalten auch deren einige.

OTTO KEITEL
(gestorben 3. August)

KOPENHAGEN. Der Bildhauer Prof. STEPHAN SINDING hat sich nach Amerika begeben, die Aufstellung des Nationaldenkmals für den General Shermann zu leiten. Das von dem verstorbenen dänisch-amerikanischen Röhl entworfene, dann späterhin von Sinding vollendete Denkmal, eine grosse Reiterstatue, erhält seinen Platz vor dem Weissen Hause in Washington und soll im kommenden Frühjahr enthüllt werden.

HAAG. Am 4. August ist der Landschaftsmaler TACO MESDAG, der Bruder des bekannten Seemalers, im Alter von dreiundsiebzig Jahren gestorben. In Groningen geboren, wandte er sich erst in reifem Lebensalter der Malerei zu. H. N.

GESTORBEN: In Berlin am 24. Juli der Bildhauer THEODOR REINECKE; am 6. August in Nieder-Pöcking am Starnbergersee der Münchener Maler OSCAR VON BOYEN; in Montélimar der Pariser Maler LOUIS DECHAMPS; in Breslau der Direktor der Kunst- und Gewerbeschule Prof. HERMANN KÖHN; in Stuttgart der Baudirektor VON SAUTER.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

DÜSSELDORF. Eines der Hauptwerke der Bildhauerkunst auf der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, die (a. S. 569 abgebildete) überlebensgrosse Figur einer Steinklopferin von Prof. KARL JANSSEN, ist von einem Düsseldorfer Kunstfreunde, dem Amtsgerichtsrat Dr. A. Marcus, erworben und der städtischen Gemäldegalerie als Geschenk überwiesen worden. Die Figur soll in Marmor ausgeführt werden, bis zur Fertigstellung kommt das Gipsmodell in der Galerie zur Aufstellung. Für die Ausstellungslotterie wurden neuerdings Gemälde im Betrage von 63850 M. erworben. Die bis 31. Juli an Kunstwerken erzielten Verkäufe beziffern sich im ganzen auf 396125 M. tz.

PRAG. Die Künstlervereinigung „*Manes*“ eröffnet am 1. September eine bis zum 2. November dauernde Ausstellung moderner französischer Kunst.

MOSKAU. Im September wird hier eine ›Secessions‹-Austellung für Architektur und Kunstgewerbe eröffnet, die bis Februar 1903 dauern soll.

DARMSTADT. Als Geschenk des hiesigen Malers W. Bader ist in die Grossherzogliche Gemälde-Galerie eine Landschaft ›Stilles Thal‹ des jüngstverstorbenen EMIL LUGO gelangt.

ELBERFELD. Die Städtische Gemäldesammlung erwarb ein Gemälde HANS THOMA's ›Oelbäume bei Tivoli‹.

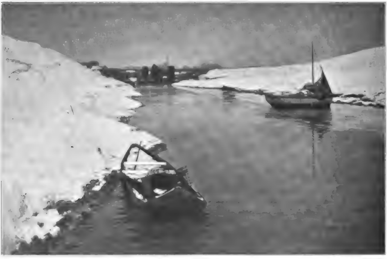
ERFURT. Als Grundstock für ein *Museum*, in welchem die zahlreichen in der Stadt verstreut aufbewahrten Kunstgegenstände und Altertümer vereinigt werden sollen, sind aus städtischen Mitteln 50000 M. bewilligt worden.

PLAUEN. Das Ausstellungs-Programm des hiesigen Kunstvereins weist für Oktober eine Ausstellung von Studien, Gemälden seitens der Mitgliedsdamen des Kunstvereins unter Führung der Landschafterin P. KELL auf, im November und Dezember wird die Dresdener Kunstgenossenschaft eine Kollektiv-Vorführung von Werken ihrer Mitglieder veranstalten.

KUNSTLITTERATUR

Dr. jur. Drathen. Der Rechtsschutz des bildenden Künstlers. (München, Verlag der ›Werkstatt der Kunst‹, 2 M.)

Diese vortreffliche Arbeit — sie ist das mit dem Preise ausgezeichnete Ergebnis eines Ausschreibens — stellt in systematischer Weise sehr klar und übersichtlich alles das zusammen, was der bildende Künstler vom Urheber- und Verlagsrecht wissen muss. Leider herrscht bei den Künstlern eine grosse Abneigung, sich mit derartigen rechtlichen Auseinandersetzungen zu beschäftigen, das moderne Wirtschaftsleben aber verlangt auch von dem Künstler einige Vertrautheit mit der Gesetzgebung, und wir wüssten in der That ihm in dieser Beziehung nichts besseres zu empfehlen, als die obige Schrift, die auch für das in Vorbereitung befindliche neue Kunstgesetz wichtige Anregungen giebt und somit nicht allein über das Bestehende unterrichtet, sondern auch das noch zu Erstrebende bezeichnet.



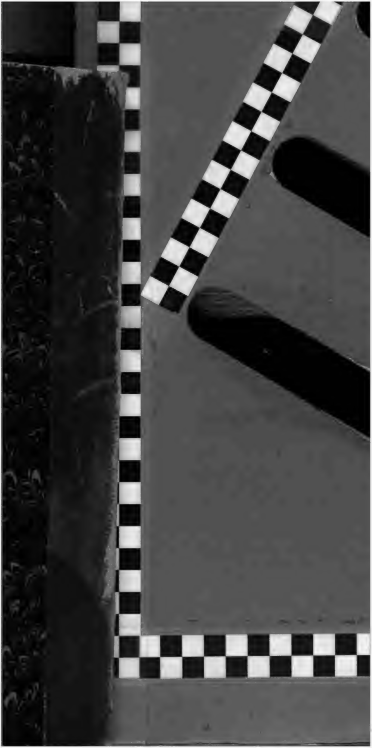
MAX CLARENBACH STILLER TAG

Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf

Redaktionsschluss: 16. August 1902. Ausgabe: 28. August 1902.
Herausgeber: FRIEDRICH PECHT. — Verantwortlicher Redakteur: FRITZ SCHWARTZ.
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. Sämtlich in München.

Princeton University Library
32101 082375161

DATE ISSUED	DATE DUE
[illegible]	[illegible]



Google